

6527

descoperirea picturii



Editura Meridiane

Fiecare din aceste opere este și un univers întreg cu dimensiunile sale spațiale, temporale, și de asemenea cu dimensiunile sale spirituale, cu locuitorii săi reali sau virtuali, neînsuflețiți sau însuflețiți, umani sau supraomenești; cu universul de visări care trezește și menține scîlpirile spiritelor. Și acest univers a apărut simultan pentru existență, pentru spirit.

ETIENNE SOURIAU

Correspondența Artelor

ABORDAREA CULORII

Universul minunat al culorii se naște odată cu copilăria. Ce bucurie pentru copil să-și lipească nasul de vitrine; și când din întâmplare ușa se deschide, încântarea lui atinge culmea. Curcubeul strălucește pretutindeni. Curcubeul! Dar a mai fost el oare atât de viu ca în rafturile în care stau alături girafe și păpuși, marionete și cămile? Cele mai frumoase momente din copilărie sînt „orele de colorat“ ca și primele noastre mingi, în felii verzi, portocalii, roșii și albastre.

Și nu mai putem de bucurie când, dintre cadouri, minunata cutie cu creioane colorate ne dă posibilitatea „să refacem lumea“. Dintr-o trăsătură de creion, arborii ies din pământ. Acoperișurile caselor se acoperă de roșu. Pajiștile înverzesc cît ai clipi din ochi, împes-tritate cu puncte pentru a indica tot felul de flori. Și soarele, de un galben sclipitor, are înfă-țișarea unui păianjen blînd în mijlocul pînzei sale de raze! Se întîmplă cîteodată ca arborii să devină roșii, casele albastre, pajiștea violetă și cerul galben... Dar asta nu are nici o impor-tanță! Mai mult decît culoarea lucrurilor ceea ce contează este culoarea pur și simplu, pentru că ea este, pentru copil, simbolul însuși al săr-bătorii. Adulții zîmbesc când îi văd dar tot de culori își aduc și ei aminte când se gîndesc la un Carnaval, la o paradă militară și alaiurile lor. 6

Dar vai, odata reluată viața de toate zilele, cei mari uită sărbătoarea. Gata cu fastul ! Iar culorile la rîndul lor își reiau costumul de lucru. Roșul flămurilor apare la încrucișările de străzi pentru a-i opri pe automobilisții grăbiți, în timp ce verdele devine o monotonă „trecere liberă”. Apar și la birou : dosare albastre, învelitori cenușii, clasoare galbene. Uitînd ce au fost, culorile joacă, la rîndul lor, rolul funcționarilor model !

Și-au pierdut oare toată puterea ? Nu, din fericire. Ce-ar deveni un bar în lumina vie a unei săli de clasă ? El are nevoie de o lumină cernită, bătînd în galben sau în roșu, pentru „atmosfera”. Orice întrebuintare li s-ar da, deci, ele își păstrează afinitățile cu dispozițiile noastre interioare. Alege oare cineva aceleași nuanțe de culori pentru toate camerele apartamentului ? Una merge la bucatărie, alta în salon, o a treia în baie. E o simplită înțimplare că vorbim de tonuri vesele, groțeste sau sobre ? Albastru de tonuri vesele, groțeste sau sobre ? Albastru asta e cam rece, verdele asta e tipător, galbenul asta îți strepezește dinții.

Nu există deci o percepere, pur și simplu, a culorii ? Este foarte ușor să răspunzi „da” așezînd două persoane în fața mării și constatînd că și una și cealaltă spun într-un glas : este albastră. Dar nu numai că aspectul obiectelor variază cu lumina (un zid de un alb strălucitor în soarele amiezii devine cenușiu către seară), ci și mecanismul vederii este supus la tot felul de fenomene, și chiar la numeroase perturbatii de care adesea nu ne dăm bine seama.

În miezul verii, după ce-ți ridici privirea de la un obiect puternic iluminat, o pancartă sau o bucată de metal de exemplu, îl vezi deodată zburlînd în „negativ” ca un fluture. Numeroase accidente bizare parcă își bat joc de retina noastră, ceea ce complică și mai mult problema.

În primul rînd, să vedem ce spun fizicienii ¹ în legătură cu culorile ? Pe scurt două lucruri :

1. Toate teoriile de la Aristotel și pînă la Goethe (exceptîndu-l, în parte, pe Newton) nu sînt decît povești, ca și fondul de idei de care mai este încă impregnată conștiința publică : problema culorilor fundamentale este falsă, diviziunea spectrului solar în șapte culori este o dovadă de antropomorfism iar denumirea tonurilor după calitățile lor (albastru, galben, roșu) este insuficientă !

2. Mîndri de această precizare, care face aproape *tabula rasa* din trecut și din ideile curente, ei definesc lumina ca „o radiație de energie... care este dealtfel numai o parte restrînsă a vastului domeniu al energiei radiante“ ; culorile spectrale se măsoară în lungimi de unde optice exprimate în milimicroni. Toate culorile se situează cel mult între 380 mμ (violet) și 800 mμ (roșu). Sub treapta inferioară sau deasupra treptei superioare, nu vedem nimic (sub 380 mμ, unde se formează fenomene electrice, peste 800 mμ fenomene calorice) ; în spectru, numărul culorilor separabile, al „trepțelor de culori“, se situează, după acești autori, între 130 și 200.

Conform teoriilor lui Bohr și mai ales ale lui Einstein, „fiecare radiație simplă conține corpusculi sau fotoni, care se deplasează cu viteza de 299 774 km pe secundă și a căror energie individuală este cu atît mai mare cu cît lungimea undelor de radiație este mai mică“.

În fine, conform unei observații a lui Langevin relatată de Marcel Boll, rezultă „că un foton roșu și un foton violet nu diferă mai mult între ei decît un atom lent de un atom rapid“. Există deci în univers „numai o singură specie de fotoni : doi fotoni, unul roșu, celălalt violet, sînt *același foton*, cu două energii diferite“.

¹ Marcel Boll și Jean Dourgnon, *Le Secrèt des Couleurs*, P.U.F.

Să ne explicăm. Când un fizician își propune să studieze culorile, el caută, după cum spune chiar el, să „obiectiveze“ fenomenele. Ceea ce înseamnă că le consideră cât mai aproape posibil de starea lor pură. Astfel el își subordonează cercetarea unui anumit număr de condiții, care țin toate de metoda științifică. Mai întâi încearcă să elimine ceea ce el numește „intervenția parazitară a observatorului“. Farmecul culorii rămîne doar un cuvînt lipsit de orice semnificație ; nu contează decît experiența care urmează a fi făcută și măsurile care urmează a fi stabilite. „Intervenția parazitară a materiei“ este eliminată și ea ; savantul se detașează de albastrul specific al unei țesături pentru a reprezenta numai albastrul format de radiațiile imateriale ale spectrului. În sfîrșit, trece la o serie de analize succesive ; suprimînd „intervenția parazitară a altor culori“, se străduiește să le studieze pe fiecare dintre ele separat.

9

Dar se pot oare preciza condițiile propuse de situația noastră ?

Prima condiție este că pentru pictură nu există culori imateriale. Pînă astăzi, niciodată descompunerea luminii prin prismă nu a dat naștere unui tablou. Toate culorile folosite în pictură, fără nici o excepție, sînt deci *materiale*, chiar dacă provin din electricitate, ca în arta cinetică de exemplu. Unele, desigur din ce în ce mai puțin numeroase, sînt de origine vegetală sau animală, altele de origine minerală, fie naturale fie artificiale. Totuși nu ne putem mulțumi cu această deosebire. Aspectul culorilor depinde în egală măsură de tehnică ; roșul unui vitraliu prin care strălucește lumina zilei are cu totul alt aspect decît cel al unei tapi-serii ; tot așa, culorile vopselelor amestecate cu apă și clei prezintă alte calități decît culoarea vopselei în ulei. Natura liantului contează și ea. Nici cea a suprafeței pe care se pictează nu e de neglijat ; acuarela face să transpară fondul, pe cînd pictura în ulei în general îl face să dispară. În sfîrșit, pînă și felul de a pune culorile are importanță. Pentru pictură, *culorile nu există deci*¹ *în afara materiei*, și numai prin materie luăm cunoștință de ele ; verdele uleiului de in este ireductibil la verdele de lac. *Departa de a se defini printr-o măsură, culorile ce definesc pentru noi mai întîi prin calitatea senzației care constituie o mare parte din realitatea lor.*

Iată a doua condiție : în viața de toate zilele, nu există, fără îndoială, nici un exemplu în care culorile să se ofere retinei noastre în mod izolat. Cînd ieși din casă, dai peste forfota multicoloră a naturii. Or, asupra acestui punct, viziunea pe care o avem în pictură se apropie mult de cea de toate zilele. În pictură, noi nu luăm de fapt niciodată cunoștință de culori izolate, ci numai de culori asociate unele cu altele.

¹ Acest punct este dezvoltat în capitolul *Abordarea materiei*.

Trebuie să mai vedem și cum se asociază culorile între ele. Pentru fizician, roșul este definit printr-o lungime de undă (800 mμ), verdele prin (550 mμ). În schimb, pentru ochiul nostru, această relație numerică este nulă. Ceea ce remarcăm noi, și depășește domeniul măsurătorii, este că roșul și verdele par mai intense când sînt puse alături. Acest comportament al culorilor, dacă nu modifică cu nimic teoria științifică, ne arată că simțurile noastre nu reacționează cu indiferență la raporturile dintre ele și *deci noi luăm cunoștință de culori după anumite raporturi elective condiționate de sensibilitatea noastră*. S-ar putea spune că intervenția spectatorului, departe de a fi parazită, este, din contră, esențială în pictură.

Mai rămîne de clarificat un punct ; în viața curentă, culorile sînt aproape întotdeauna legate de identitatea obiectelor. Astfel memoria noastră mecanică este făcută din asociații tip care funcționează fără măcar să mai deschidem ochii : verde pajiștea, verzi frunzele, verzi copacii, sticlele ; galbene aurora, soarele, frunzele vestei ; albastru cerul, albastră marea, albastru orizontul... Totul se petrece ca și cum fiecare obiect ar avea odată pentru totdeauna haina sa. Această nevoie de identificare este atît de puternică în conștiința noastră încît protestăm atunci cînd un artist pictează arbori roșii, frunze violete ; și ce indignare cînd are fantezia de a picta în verde figura unui om ! Iată ce ne conduce la ultima condiție, cea mai importantă :

În pictură, culorile ni se prezintă nu ca niște semne distinctive ale lucrurilor, ci ca niște componente ale unei ordini care are propria sa existență, și deci aparține artistului care se folosește de ea pentru a se exprima.

Să rezumăm :

- în pictură, culorile nu sînt subordonate reprezentării obiectelor ;

În pictură, culorile nu există prin ele însele ; nici o culoare nu este deci frumoasă sau urâtă în sine ;

În pictură, culorile există numai în raport unele cu altele : „Dați-mi niște pământ, striga Delacroix, lăsați-mă să-l aranjez după placul meu și vă voi face din el carnea strălucitoare a lui Venus“.

I Este posibil să precizăm aceste raporturi, sau,
II mai bine-zis, să ajungem la un principiu ? Să privim două peisaje unul al lui Gauguin, celălalt al lui Van Goyen ; amîndouă ne prezintă un subiect în care intră aproape aceleași elemente : pământul, apa, cerul și moara. În afară de aceste asemănări, totul este diferit. În *Moara din Bretagne*, culorile formează pete bine delimitate : verdele pajiștei în prim plan se detașează ca o bucată de stofă în care sînt înfipite ca niște ace cele două femei și cîinele. Copacii arămii, casele și norii sînt cusuți unii de alții, lăsînd să se vadă „cusătura“. În plus, culorile nu le reproduc deloc pe cele din realitate. Egale în intensitate aproape peste tot (mai sclipitoare poate în al doilea plan), ele contrazic cu bună știință impresia de fugă desfășurîndu-se ca pe o tapiserie. Orizontul este plasat mai în față, imediat în apropierea plopilor. Abia dacă se mai poate vorbi de peisaj ! La rîndul ei, în loc să parcurgă spațiul în adîncime privirea se desfășoară pentru a prinde orchestrația de culori întinse pe pînză.

Alături de tabloul lui Gauguin, cel al lui Van Goyen pare din altă lume și se adresează unei alte părți din noi. Alcătuit din nuanțe abia perceptibile, pământul se întinde în depărtare micșorîndu-se într-o fișie îngustă care străpunge fluxul admirabil al norilor ce se abat spre moară. Nemărginirea cerului este temperată de o luminare bruscă care înviorează marginea apei. Nu mai sînt tonuri juxtapuse ! Culoarea nu e decît un abur fragil traversat de aer și de vînt. În loc să se desfășoare, privirea

se face mai mică pentru a pătrunde în această imensitate mișcătoare care umple câteva acoperișuri, oamenii care se plimbă, un vapor, și care singură încearcă să conjure turnul solitar al morii. Este greu de imaginat un contrast mai clar ca acela dintre aceste două opere.

Adevărul este că în pictură, poate fi spus în mare, raporturile dintre culori se supun celor două perspective principale: perspectiva *cromatică* și perspectiva *valorică*¹. În cazul acesta, culorile se comportă în funcție de gradul lor mai mic sau mai mare de intensitate luminoasă; în perspectiva *cromatică*, în funcție de gradul egal de saturație².

Or, această dublă perspectivă nu e lipsită de legătură cu ceea ce ne-au învățat savanții despre retina noastră. După cercetările biologice, pare dovedit că viziunea noastră adoptă un dublu comportament:

În viziunea *diurnă*, ochiul este sensibil în special la culori și percepe distinct detaliul obiectelor. Astfel dacă privești un peisaj în lumina amiezii, o colină plantată cu măslini de exemplu, copacii se detașează cu claritate pe pământul roșu, mozaic întins înaintea sa. În viziunea *crepusculară*, ochiul pierde sensibilitatea la culori, pentru a deveni sensibil în special la diferența de lumină, adică la luminos și întunecat. Încetînd să mai perceapă detaliul obiectelor, el este în schimb capabil să le situeze pe acestea cu precizie pînă la distanțe considerabile.

¹ Se înțelege de la sine că aceste distincții nu sînt absolute; termenii de cromatic și valoric nu pretind să desemneze diferențe de natură, ci un caracter dominant. Astfel, aceste distincții își găsesc rațiunea de a exista: stimulînd atenția noastră, ele ne ajută să vedem mai bine fenomene complexe.

² Este evident că în amîndouă cazurile culorile rămîn un efect al luminii. Dar ele acționează diferit după cum lumina este o sursă luminoasă fixă, de o egală intensitate, sau, dimpotrivă, o sursă luminoasă variabilă, implicînd diferențe de intensitate.

Viziunea diurnă tinde să aducă obiectele „mai aproape“ cu mijloacele petelor de culori clar definite. Viziunea crepusculară tinde să le eșaloneze în profunzime după gradul de luminozitate. Dar nu numai aspectul lucrurilor se schimbă; sentimentul pe care ni-l dă spațiul se modifică și el. În viziunea diurnă, unde domină culorile, spațiul tinde să se „micșoreze“ în timp ce în cealaltă, unde domină valorile, dimpotrivă tinde să se „adîncească“. Multe alte observații ar merita încă să fie făcute în legătură cu acestea ¹.

Iată totuși destul pentru a înțelege că perspectiva cromatică și perspectiva valorică nu sînt niște invenții gratuite, ci și una și cealaltă se sprijină pe comportamente diferite ale viziunii noastre și suscită stări diferite în conștiința noastră: percepțiile, sentimentele și gîndurile noastre variază în fiecare din cazuri. Or, ceea ce contează nu este ca artiștii să facă imagini conforme acestor două maniere de a vedea (în care caz nu ar fi decît niște distinși opticieni), ci să le folosească și pe una și pe alta; fiecare dintre ele oferă de fapt mijlocul de a elabora un spațiu plastic, în care formele ce capătă contur au un caracter specific. Expresia cîștigă în vigoare și în procedee. Fără a merge prea departe în aceste cercetări, care sînt dezvoltate mai ales cînd se trece la studiul lucrărilor (partea a patra) ne putem da seama că, pentru Gauguin, alegerea „perspectivei cromatice“ îi permite să sublinieze latura legată de „structura“ peisajului, în timp ce, la Van Goyen, este subliniată latura legată de „atmosfera-luminozitate“. Două temperamente se descoperă, amîndouă lirice: primul pune accentul pe

¹ Astfel, cum ne informează Boll, „noi sîntem mai sensibili la albastru decît la alte culori, cînd luminozitatea este mult mai slabă; și pentru aceasta, lumina lunii ni se pare mai albastră decît cea a soarelui, chiar dacă, după spusele savanților, în aceasta intră o proporție relativ mai mare de radiații roșii decît în cealaltă; în plină zi, dimpotrivă, noi sîntem cel mai sensibili la roșu și verde“.

măiestria înflăcărată, al doilea pe visarea reținută. Astfel fiecare perspectivă este un mod de expresie avînd calitățile sale proprii, pe care noi încercăm să le vedem mai de aproape. Din dorința de claritate ne vom ocupa mai întîi de „perspectiva cromatică”, rezervînd studiul „perspectivei valorice” pentru capitolul următor.

Pe părțile laterale ale unui *skyphos* (un fel de vas), ceramistul Hieron i-a reprezentat pe Apolo, Leto și Tityos. Figurile se detașează admirabil în roșu pe fondul negru, propunîndu-ne o combinație simplă de două culori, care oferă particularitatea că negrul provine din lac, pe cînd roșul nu este decît pămîntul ars al vasului. Calitățile materiale ale uneia și celeilalte culori sînt diferite. În timp ce negrul produce o impresie de netezime favorabilă reflexelor, roșul este ceva mai aspru, mai zgrunțuros. În afară de aceste calități materiale, care produc asupra noastră o plăcere tactilă distinctă, se descoperă că negrul „stimulează” roșul, adică juxtapunerea lor le face pe amîndouă să apară mai intense. Acest efect este datorat fenomenului de *iradiație* după care culorile, îndeosebi deschise, cîștigă în forță cînd se detașează pe un fond întunecat. Astfel particularitățile diferitelor culori, chiar reduse la două, acționează una asupra alteia modificînd efectul pe care-l au asupra noastră.

Vitraliul este mai ales sensibil la acest fenomen, nu numai pentru că se detașează în întregime în lumină pe fondul întunecat al zidurilor, dar și pentru că în interior fiecare porțiune luminoasă este înconjurată cu fire de plumb. După cum a mai fost arătat, meșterii sticlari au știut să tragă folos foarte de timpuriu din acest fenomen subțind cu bună știință suprafețele luminoase. Văzute de aproape, mîinile au adesea un aer atrofiat sau scheletic pe cînd în strălucirea vitraliului, ele se dilată prin iradiație. Extraordinara vigoare a vitraliilor romane se datorește, în mare parte, observației acestui fenomen.

3 În frescele de la Tavant, unde personajele se detașează aproape toate pe un fond luminos, se poate observa că mâinile, pentru același motiv, dar în sens invers, au fost îngroșate. Cum ele sînt în același ton cu zidul, ochiul tinde să neglijeze particularitatea cea mai mică în folosul celor mari ; astfel încît, pentru a evita ca mîna să „piardă din intensitate“ în luminos pe luminos, artistul o întărește mărimdu-i voit suprafața.

Ca meșterii sticlari de altădată, pictorii populari au știut să tragă folos din acest fenomen : personajele lor „cresc“ sau „scad“, nu numai în funcție de talia lor, ci și în virtutea raportului dintre culori.

Ar fi zadarnic să încercăm a studia toate cazurile de raporturi de culori. În afară de cîteva destul de generale, care se regăsesc în majoritatea lucrărilor, se înțelege că fiecare pictor le adaugă pe ale sale urmărindu-și propriile sale scopuri. Dar este mai important de subliniat ceea ce este comun pentru toate : *în pictură, culorile acționează asupra spațiului și formelor, pe care le amenajează și le modifică după raporturile de ele stabilite.* Or, această condiție nu depinde de natura intrinsecă a culorilor, ci de efectul pe care ele îl au asupra noastră. Este deci clar că conștiința noastră este întotdeauna în legătură strînsă cu lucrarea.

În afară de frumusețea documentară se poate constata că cea mai mare parte a fotografiilor în culori sînt lipsite de interes artistic, ceea ce pare ciudat, din moment ce se pot găsi acolo aceleași elemente ca și în pictură : decor, personaje, culori... Dar iată tocmai diferența esențială : în fotografie, culorile se limitează la a *îmbrăca* obiectele așa cum sînt ele în natură, în timp ce în pictură culorile creează propriul lor spațiu în care forma obiectelor capătă un sens. De aceea, obiectele sînt încorporate în tablou în timp ce doar „se văd“ în fotografie ; lucrul acesta ne seduce ; celălalt ne

atrage. Numai prezența exprimată a omului este singura capabilă să ne rețină mai mult timp.

Dealtfel, fotografia nu reglează nici numărul, nici intensitatea culorilor; ea le reproduce pe toate fără nici o deosebire, ceea ce contrariază o altă condiție a sensibilității noastre estetice care este baza în însăși constituirea viziunii noastre. Savanții ne învață de fapt că în afară de dublul mecanism al viziunii, se pare totuși, după cercetările lui Jung, că perceperea culorilor se face prin mijlocirea a „trei feluri de receptori inegali ca sensibilitate la diverse radiații și legate de creier prin fibre diferite“. Această explicație poate fi înțeleasă printr-o experiență pe care fiecare o poate face; în orice fel ai proceda, nu este posibil să privești cu aceeași atenție mai mult de trei culori *deodată*. Publicitatea știe foarte bine acest lucru și rareori folosește mai multe. În pictură, această condiție nu e mai puțin strictă, formulînd-o însă diferit: operele pictate nu au numai trei culori, dar dacă întrebuintează mai multe, tind întotdeauna să le ordoneze fie în acord de două, fie în acord de trei, astfel încît privirea să cuprindă ansamblul fără a-l strica luînd astfel cunoștință de unitatea colorată. Cazul limită este probabil cel al *Viorii* lui Dufy, unde, dacă n-ar fi existat cele două pete luminoase, peste tot s-ar fi etalat roșul sonor; dar mai des întîlnite sînt „acordurile“ *binare* (cu doi termeni), martor e acel *skypfos* al lui Hieron care asociază roșul figurilor cu negrul fondului; mai adesea încă „acordurile“ *ternare* (cu trei părți).

În *Diligențele din Tarascon*, Van Gogh își
construiește armonia pe asocierea galben-roșu-
albastru. Cum a remarcat Chevreul „culorile
juxtapuse aceluiași ton apar ca cele mai diferite
culori cu putință“. Privind tabloul, se poate
constata că galbenul zidului, roșul vehiculului
și albastrul umbrei de sub vehicul se diferen-
țiază cu cea mai mare claritate. Roșul învinge
17 totuși datorită unei intensități care îi este

firească. Van Gogh are grijă să-i atribuie spații proporțional reduse, rezervându-l pentru cadrul ferestrelor diligenței. Această cumpătare reglează deopotrivă alegerea culorilor complementare. Diminuând folosirea violetului (roșu + albastru), completarea galbenului, el amplifică pe cea a verdelui (galben + albastru). În comparație cu galbenul zidului și cu albastrul umbrei, al cerului și al pământului, intensitatea roșului este deci „compensată” de prezența acestor pete verzi care au în amestecul lor galbenul și albastrul.

Un pericol există totuși; după cum se știe, juxtapunerea celor două culori complementare produce o exaltare care poate merge pînă la tulburarea vederii. Astfel că, puse una lîngă alta sau suprapuse, roșul și verdele abia se suportă. Pentru a evita acest fenomen, care ar fi distrus savanta compensație pe care o stabilea, Van Gogh a întrerupt părțile colorate în verde lăsînd intervale destul de mari între ele, în așa fel încît albastrul, galbenul și roșul să formeze spații continui. Fără aceste meticulozități, dintre care doar unele pot fi analizate, tabloul s-ar cufunda într-o bălțătură. Folosirea culorilor în pictură respectă deci o logică proprie care își are fundamentul în sensibilitate și care servește nevoia noastră de expresie.

Oare se pot preciza exigențele acestei logici? În orice caz există una, pe care toți artiștii mari au respectat-o, și anume: *culorile trebuie să facă corp comun cu suprafața, pentru că pictura nu se poate lipsi nici de locul unde se manifestă, nici de mijloacele pe care le folosește la lucru.* Cel mai frumos tablou, cea mai frumoasă frescă, oricît de subtilă ar fi emoția pe care o provoacă, îl alcătuiește organizarea unui spațiu cu ajutorul liniilor și culorilor.

IV Răsfrînt pe zid, personajul *Cîntărețului la fluier* din Tarquinia se transformă în siluetă; „netezite” pe zid, culorile se transformă în

a plat¹. Departe deci ca aceste culori uniforme să fie efectul unei stîngăcii, ele sînt aplicarea consecventă și riguroasă a inserțiunii obiectelor în lumea celor trei dimensiuni, aceea a realității obișnuite, în lumea celor două dimensiuni, aceea a zidului.

Dar, se va spune, asta înseamnă să reduci pictura la decorație, și cuvîntul, cu sau fără voia noastră, sună neplăcut. Ceea ce înseamnă să te înșeli atît asupra termenului cît și asupra lucrului. Toate popoarele au recurs de secole la decorație. În ce constă ea? în forme care, colorate sau nu (în ambele cazuri, problema este în fond aceeași), se organizează în funcție de suprafață plan, conform unui anumit ritm, unor anumite proporții. Din aceste patru condiții, una rămîne invariabilă, suprafața, celelalte trei variind la infinit. Căci parcurgînd suprafața după tripla injoncțiune a formelor care fixează atenția, a ritmului care reglează desfășurarea, a proporțiilor care condiționează amplitudinea pasului, ochiul dă spectatorului sentimentul că suprafața prinde viață, că ea se pune în mișcare și naște mișcarea².

De aici se înțelege de ce culorile simple sînt incompatibile cu reliefurile și profunzimea. Ele nu pot decît să se unească în spațiul pe care îl implică. Astfel cea mai mare parte a pictorilor amatori, obsedați de ideea redării profunzimii, fac tablouri care, în ciuda diversității lor, se aseamănă toate printr-o egală incoerență și inerție. Mulți artiști de renume sînt lipsiți cîteodată de vigilență. Este posibil să ai cea mai mare admirație pentru Signorelli (talentul lui de desenator este fără pereche) și cu toate acestea să găsești frescele sale din Orvieto greu de suportat; modelate fără reținere, culoarea arată cu adevărat că suferă!

¹ Se înțelege de la sine că această transformare nu este mecanică; alte elemente intervin; noi nu reținem aici decît sensul general al acestei operații.

² Acest aspect este în mod special dezvoltat în capitolul *Abordarea mișcării*.

Alături de *suprafața-spațiu* proprie decorației, se poate distinge un *spațiu-suprafață*¹ care, fără să recurgă la model, asigură culorilor un alt mod de existență. Iată ce pare foarte misterios. Să revenim la câteva date. Dacă considerăm cele șase culori, înțelegînd prin asta cele trei culori fundamentale, galben, albastru, roșu și acelea care provin din asocierea lor, respectiv, violet, portocaliu și verde, observăm că unele sînt considerate culori *calde*, altele culori *reci*, ca și cum perceperea lor ar avea legătură cu senzațiile termice. Culorile calde merg de la galben la roșu trecînd prin portocaliu; culorile reci de la verde la violet trecînd prin albastru, urmînd o dublă progresie în sens invers; pe de o parte ele se *încălzesc* în sensul galben-portocaliu-roșu, pe de altă parte se *răcesc* în sensul verde-albastru-violet².

Or, acest efect termic al culorilor se mai observă încă, se dublează în general cu un efect spațial nu mai puțin sensibil: tonurile calde ne dau impresia „de a avansa“, tonurile reci aceea de „a da înapoi“. Acest fenomen este atît de general încît aplicațiile sale stau la baza semnalizării rutiere internaționale. Datorită proprietății sale de „a veni în față“, roșul servește

¹ Aceste cuvinte sînt niște utilități: la început, locul picturii este întotdeauna o *suprafață*; dar, din moment ce lucrarea capătă contur, artistul creează *spațiul*, acela de care are nevoie pentru a-și plasa formele sale și pentru a exprima ceea ce are de spus. Totuși, acest spațiu nou înclină pentru spectator cînd spre plan, cînd spre profunzime. Expresiei *suprafață-spațiu* îi corespunde prima tendință; expresiei *spațiu-suprafață*, a doua.

² Unii autori consideră că este un fenomen de natură psihică sau biologică; alții gîndesc că e vorba de un fenomen de natură psihologică; și astfel, în acest din urmă caz, efectul termic al culorilor ar proveni în special din asociațiile de idei, culoarea roșie fiind de obicei asociată cu priveliștea focului, verdele cu cea a arborilor și a cîmpiilor.

Pentru noi este mai puțin important să căutăm cauza acestui fenomen, decît să constatăm în ce punct se leagă strîns de conștiința noastră (în majoritatea limbilor există distincția culori calde și culori reci).

la marcarea interdicțiilor, pe cînd verdele, „care se trage înapoi“, deschide trecerea. Acest exemplu elementar ne permite să ne facem o idee de avantajul pe care arta îl poate avea din efectul spațial al culorilor.

În *Femei la scăldat* de Dufy, se observă că V dacă am ține seama de poziția femeilor, aceea care stă jos în dreapta se găsește în fața tovarășei sale din stînga ; dar culorile lor respective tind să le aducă în același plan, conform naturii spațiului ales de pictor. De fapt roșul antrenează femeia din stînga „înainte“, în timp ce albastrul o împinge pe a doua „înapoi“. Această compensație spațială a culorilor stabilește ferm echilibrul de pe suprafața amenințată de pozițiile respective ale femeilor, și transformă întinderea statică în spațiu dinamic, fără să recurgă la profunzime sau la relief. Este aici un aspect al *modulației* al cărei genial inițiator, pentru timpurile moderne, este Cézanne.

Pe scurt, noi aplicăm percepției culorilor cînd viziunea diurnă, cînd viziunea crepusculară, care corespund în pictură la ceea ce noi am numit perspectiva cromatică și perspectiva valorică. Noi ne-am ocupat de prima în acest capitol. Or, în această perspectivă cromatică, noi am constatat că se folosesc de preferință tente cu o singură culoare. Ar trebui totuși să ne ferim să credem că este suficient să le pui în plan. Acesta încetează a mai fi un plan geometric cînd culorile, integrate aici, îl transformă în *suprafață-spațiu* sau, datorită formelor reglate de proporții și ritm, o prezență se naște și se însuflețește. În sensul cel mai larg, decorarea este arta de a folosi culorile în vederea obținerii acestei metamorfoze. În ceea ce privește modulația, de asemenea în cel mai larg sens, ea este arta care, făcînd apel mai ales la efectele termice și spațiale ale culorilor, transformă aria geometrică într-un

21 *spațiu-suprafață*, excluzînd relieful și profunzi-

mea. Decorarea și modulația sînt deci amîndouă niște forme de expresie ale perspectivei cromatice.

Culorile există în virtutea unei logici care le este proprie și constituie spațiul de care au nevoie pentru a se exprima. Deci nu le putem pretinde să reproducă realitatea, și cu atît mai puțin să se supună prejudecăților noastre. Spectatorul trebuie să intre în logica pe care o propun ele și, acceptînd-o, să le înțeleagă limbajul.

ABORDAREA LUMINII

Chiar dacă spațiul-plan a fost practicat din timpurile cele mai vechi pînă la Renaștere aproape, chiar dacă a fost adus la cinste mare de pictorii moderni de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, chiar dacă are ca o garanție fenomenul optic pe care savanții îl numesc „viziunea diurnă”, chiar dacă, în fine, el este conform cu ceea ce au făcut artiștii, un ansamblu de exigențe plastice perfect coerent, marea majoritate a publicului are încă despre el o impresie de artificiu, în orice caz ca de ceva străin. De ce oare ? Fără îndoială, datorită faptului că el se deosebește mult de spațiul în care noi situăm faptele și gesturile noastre. Astfel ne vine greu să ne obișnuim cu el.

Dar în ce spațiu locuim noi ? Merg pe stradă; observ case, mașini ; înconjur căruța unei zarzavagioaice, îmi croiesc drum în mijlocul trecătorilor... Ne mișcăm deci, în primul rînd, într-o lume a volumelor. Peste tot relieful este strîns legat de noi, merele negustoresei, marginea trotuarului, scara casei. Plină de senzația reliefului, conștiința noastră nu intră cîtuși de puțin în profunzime.

Astfel, pentru simțurile noastre, lumea pare a fi în cel mai înalt grad al realității perceptibile cînd nu e nici prea multă lumină, nici prea întuneric ; amețiți, închidem ochii ; lipsiți

de lumină, sîntem orbi. Ființe semi-luminoase, semi-crepusculare, universul familiar nouă îl constituie mijlocul zilei atunci cînd putem să ne mișcăm în jurul obiectelor, să urmărim conturul lor cu mîna, și să parcurgem spațiul în care sînt plasate. Făcînd abstracție de orice metafizică, constatăm că relieful și profunzimea sînt, împreună cu lumina, tovarășii obișnuiți ai existenței noastre pe pămînt.

- 5 Examinînd o fotografie făcută la marginea lacului Garda, să ne amintim pe scurt cum percepe ochiul profunzimea. Mai întîi prin *dimensiunea relativă* a obiectelor reprezentate : pe măsură ce acestea se îndepărtează, ele se micșorează proporțional ; strada se îngustează ca o săgeată, cu vîrfurile la orizont ; de asemenea, dalele parapetului, egale ca mărime și plasate la intervale egale, formează parcă o înșiruire de bucăți de zahăr. Apoi prin *micșorarea progresivă a clarității detaliului* : în timp ce la picioarele noastre apa este agitată de valuri, ea nu mai este decît o suprafață perlată la mijlocul lacului, întinsă în depărtare. Numai pe prima dală se văd zgrunțurii pietrei, celelalte se șlefuiesc pe măsură ce se îndepărtează. De aproape, stîncile formează planuri tăiate ; la orizont, un abur le face să dispară în cer. Pentru ochiul nostru luminozitatea scade deci odată cu distanța, cu alte cuvinte diferențele de clar și obscur, foarte marcate în primul plan, se anulează aproape, la limita privirii, confundînd obiectele în cenușiu. Modificarea formei obiectelor și luminozității, și una și cealaltă datorate constituției noastre fizice, sînt deci la originea percepției noastre în profunzime. Tot ele sînt la originea percepției noastre de relief. Constituția noastră psihologică nu este străină de aceasta. Dacă, Marțian fiind, nou venit pe acest pămînt, nu aș cunoaște drumurile, lacurile și stîncile, aș fi incapabil să văd în această fotografie altceva decît o mulțime de pete care, grație experienței mele căpătate ca cetățean al acestei lumi, le interpretez reconstituind dru-

I. Paul Gauguin (1848—1903). *Moara din Bretagne*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

II. Van Goyen (1596—1656). *Castelul Montfort în apropiere de Utrecht*. Zürich, colecția Emile Buhrle. Foto Held.

III. Vincent Van Gogh (1853—1890). *Diligențele din Tarascon*. New York, colecția Henry Pearlman. Clișeu Skira.

IV. Artă etruscă. *Cîntăreț la fluier*, detaliu, sfîrșitul secolului al VI-lea î.e.n. Tarquinia, mormîntul Leopardului. Foto Held.

V. Raoul Dufy (1877—1953). *Femei la scăldat*, acuarelă. Paris, Musée du Petit Palais. Foto Bulloz.

VI. Rembrandt (1606—1669). *Peisaj pe timp de furtună*. Brunswick, Herzog Anton-Ulrich-Museum. Foto Held.

VII. Jan Vermeer (1632—1675). *Atelierul*. Viena, Kunsthistorisches Museum. Foto Erwin Meyer.

VIII. Tițian (1480/1490—1576). *Concertul*. Florența, Palatul Pitti. Foto Held.

IX. Auguste Renoir (1841—1919). *Confidențe*. Winterthour, colecția Reinhart. Foto Held.

X. Pieter Bruegel (1525/1530—1569). *Cositul finului*. Document Anton Schroll, Viena.

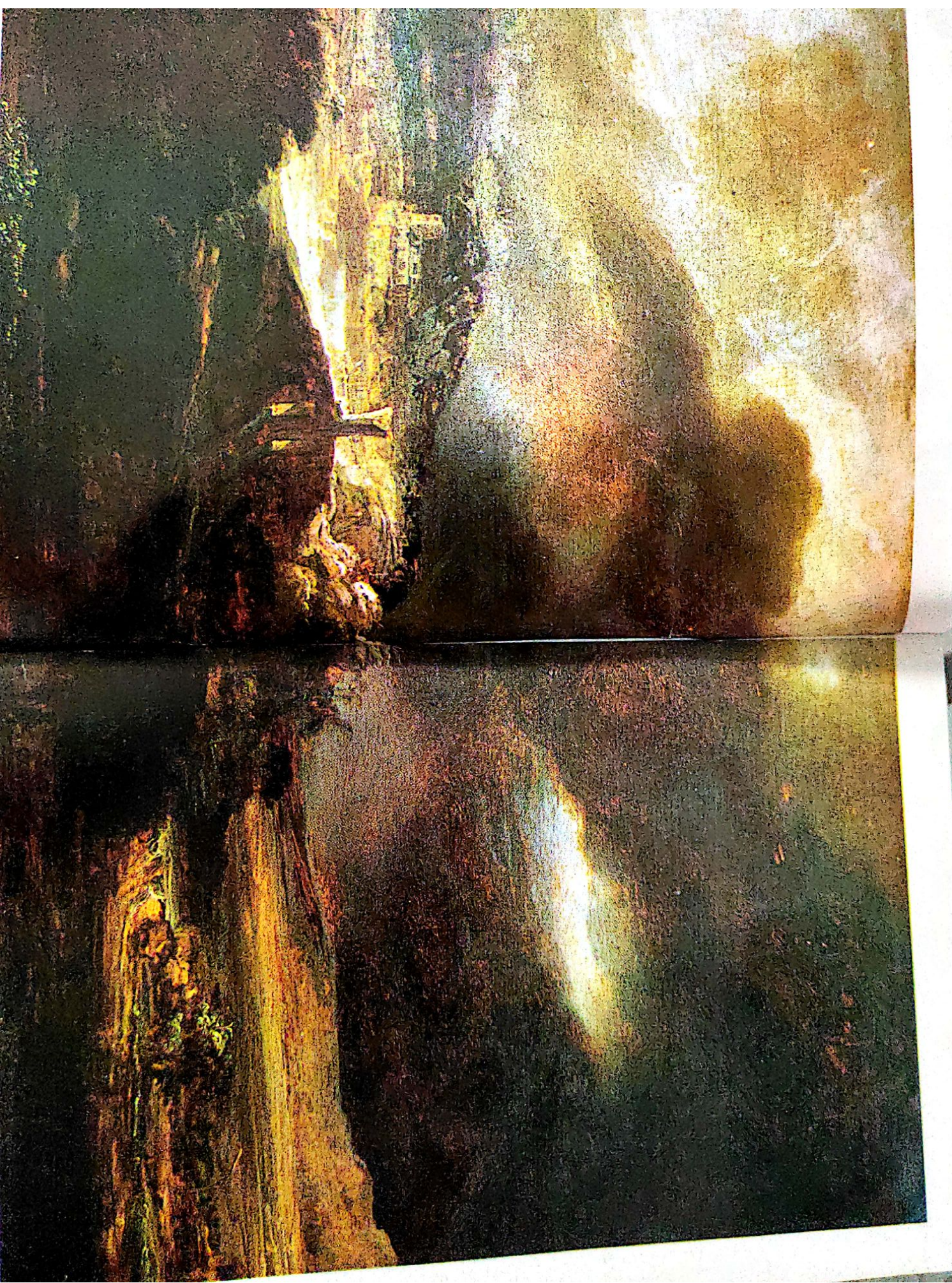
XI. Robert Delaunay (1885—1941). *Turnul Eiffel*. Basel, Muzeul de Artă. Foto Held.









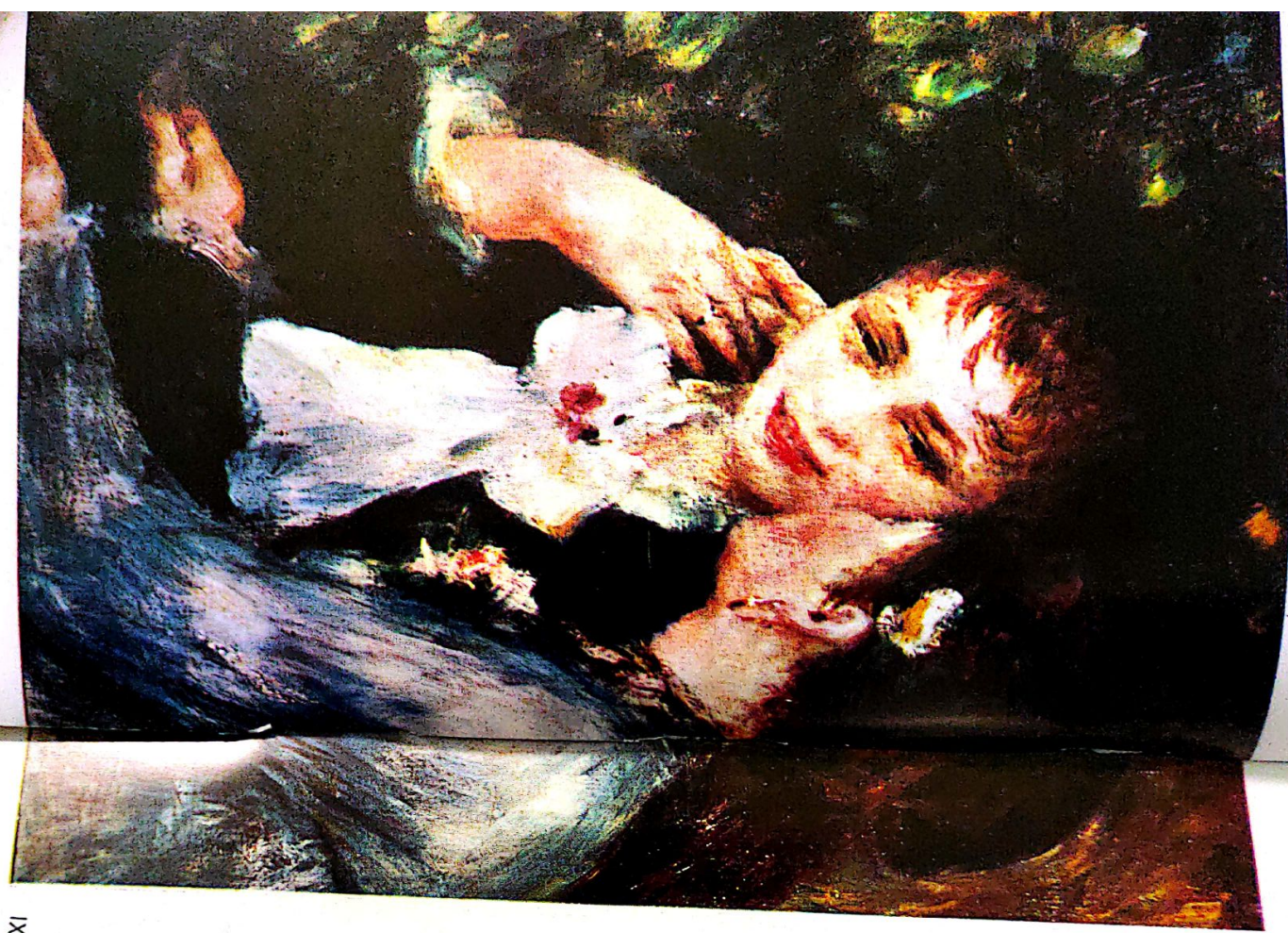






Biblioteca de la Universidad de la Habana

xi







muri, lacuri și stînci. De fiecare dată cînd grupează petele în obiecte, se produce o intervenție a spiritului; devenită inconștientă cu vremea¹. Astfel, datorită obișnuinței, profunzimea și relieful au aerul că merg de la sine.

Se înțelege că pictorii Renașterii au avut pentru „perspectivă” un adevărat cult: „Este cea mai frumoasă și cea mai agreabilă din toate părțile pe care matematica le-a adus la lumina zilei!... Această știință se poate lăuda că este sufletul și viața picturii... Cu ea trebuie să începem și să sfîrșim, pentru că ea trebuie să fie peste tot!” Și se înțelege de ce operele care o preced au suscitât un astfel de entuziasm, mărturie e legenda care foarte de timpuriu a glorificat numele lui Giotto: „Arta picturii începu să prindă viață în Etruria, într-un cătun aproape de orașul Florența, care se numea Ves-pignano. Acolo s-a născut un copil de geniu uluitor, care știa să deseneze o oaie după natură”².

Perspectiva conducea de fapt arta, nu la reproducerea naturii cum n-au conștient să repete din eroare, ci la apropierea de ea. Cu siguranță că de aceea au fost atît de uluite generațiile care au urmat: „Și într-adevăr, scrie Vasari în legătură cu frescele lui Giotto de la Assisi, se vede în această operă o mare varietate, nu numai în gesturile și atitudinile fiecărei figuri, dar și în compoziția tuturor anecdotelor; în afara faptului că e foarte bine să vezi diversitatea hainelor din acele timpuri, și oarecari imitații și observații ale naturii. Și între altele,

¹ Punînd la îndoială aceasta, nu trebuie decît să facem apel la impresiile oamenilor care merg pentru prima dată pe munte. Cu cît creștele, vîrfurile par mai aproape de ochii lor, cu atît se dovedesc mai departe de picioarele lor! Numai parcurgînd creștele și cărări, numai măsurîndu-le cu sine și în sine ca repere, supărător de clasice la început, cad de acord cu o anumită fixitate. Și iată o fotografie, care ne ilustrează nu mai puțin bine fenomenul de care vorbim!

muri, lacuri și stînci. De fiecare dată cînd grupează petele în obiecte, se produce o intervenție a spiritului, devenită inconștientă cu vremea¹. Astfel, datorită obișnuinței, profunzimea și relieful au aerul că merg de la sine.

Se înțelege că pictorii Renașterii au avut pentru „perspectivă” un adevărat cult: „Este cea mai frumoasă și cea mai agreabilă din toate părțile pe care matematica le-a adus la lumina zilei!... Această știință se poate lăuda că este sufletul și viața picturii... Cu ea trebuie să începem și să sfîrșim, pentru că ea trebuie să fie peste tot!” Și se înțelege de ce operele care o preced au suscitât un astfel de entuziasm, mărturie e legenda care foarte de timpuriu a glorificat numele lui Giotto: „Arta picturii începu să prindă viață în Etruria, într-un cătun aproape de orașul Florența, care se numea Ves-pignano. Acolo s-a născut un copil de geniu uluitor, care știa să deseneze o oaie după natură”².

Perspectiva conducea de fapt arta, nu la *reproducerea* naturii cum n-au conținut să repete din eroare, ci la *apropierea* de ea. Cu siguranță că de aceea au fost atît de uluite generațiile care au urmat: „Și într-adevăr, scrie Vasari în legătură cu frescele lui Giotto de la Assisi, se vede în această operă o mare varietate, nu numai în gesturile și atitudinile fiecărei figuri, dar și în compoziția tuturor anecdotelor; în afara faptului că e foarte bine să vezi diversitatea hainelor din acele timpuri, și oarecari *imitații și observații ale naturii*. Și între altele,

¹ Punînd la îndoială aceasta, nu trebuie decît să facem apel la impresiile oamenilor care merg pentru prima dată pe munte. Cu cît crestele, vîrfurile par mai aproape de ochii lor, cu atît se dovedesc mai departe de picioarele lor! Numai parcurgînd creste și cărări, numai măsurîndu-le cu sine și în sine ca repere, supărător de clasice la început, cad de acord cu o anumită fixitate. Și iată o fotografie, care ne ilustrează nu mai puțin bine fenomenul de care vorbim!

² Expus de Vasari. Sublinierea e făcută de autor.

7 foarte frumoasă este istoria unui om însetat, în care se vede pe viu nevoia de apă, bind stînd aplecat pe pămînt, la un izvor, cu o foarte mare și într-adevăr uimitoare ardoare, în așa fel încît pare aproape o făptură vie, care bea!¹

Or, dacă Giotto a apropiat într-adevăr arta de natură, niciodată el nu a copiat-o, nici nu și-a propus să o copieze. Geniul de care el a făcut dovadă și căruia Vasari îi aduce un omagiu, a produs din nefericire în spiritele neatențe o confuzie care are la origine una din prejudecățile noastre cele mai tenace.

Salutată în Renaștere ca soție legitimă a picturii, cea de a treia dimensiune (profunditatea) a fost repudiată fără menajamente de artiștii noștri. Disprețuită astăzi, ea nu mai este decît „acel sterp, acel rîios de unde venea tot răul lor“, dar răul ține nu atît de microbi cît de neînțelegerile și interpretările greșite. Deci se poate foarte bine să fii contra celei de a treia dimensiuni în pictură, poți chiar să declari că modeleul este un procedeu căzut în desuetudine, dar nimeni, avînd o oarecare onestitate, nu va putea contesta valoarea marilor artiști din Renaștere. Așadar, trebuie să nu ne pripim cu judecățile și să nu cuprindem în aceeași condamnare profunditatea și *trompe l'oeil*-ul.

Culorile, constatăm noi, se schimbă odată cu variația intensității de lumină². Acestei schimbări de intensitate a sursei luminoase îi corespund modificări ale culorii, cărora, în pictură, li se dau numele de *valori*. Astfel tonul de roșu care parcurge diferitele trepte de la alb la negru (acestea nefiind considerate ca niște culori, ci ca limite extreme ale luminozității), capătă de fiecare dată o nuanță diferită. Tonul roșu se menține : numai relația sa pe scară, de la lumi-

¹ Sublinierea e făcută de autor.

² Ne amintim de deosebirea dintre perspectiva „cromatică“ și perspectiva „valorică“. Prima a fost studiată în capitolul precedent ; aici este vorba de a doua.

nos la întunecat se schimbă. Cum se vede din acest exemplu, valorile indică întotdeauna un raport. Aceeași culoare poate avea mai multe nuanțe.

Or, valorile, după cum am văzut în legătură cu fotografia luată pe marginea lacului de la Garde, sînt legate de două percepții fundamentale ale conștiinței noastre obișnuite, aceea de relief și de profunzime. Recurgînd la ele, pictorul nu devine oare un concurent al fotografului în culori? Asta ar fi absurd. Dar cum să ieșim din acest impas?

Pe de o parte, spațiul-plan ne-a apărut pînă aici ca o condiție înșăși a picturii, adică reprezentarea reliefului și a profunzimii pare incompatibilă cu suprafața, incompatibilitate care pare să fie definitivă; pe de altă parte, un mare număr de artiști care au folosit valorile ne-au lăsat lucrări care sînt considerate printre cele mai frumoase cu care se mîndrește umanitatea, acelea ale unui Giotto, Piero della Francesca, Leonardo, Rembrandt! Mai bine decît să ne descurajăm, să abordăm dificultatea problemei de față.

Și mai întîi, în ce constă de fapt, această contradicție? Să urmărim pe foarte numeroșii vizitatori care se opresc în fața frescelor de la Palazzo Vecchio de la Florența, triumf al lui Vasari. Iată bărbați care sînt bărbați și cai care sînt cai, exclamă din ce în ce mai admirativ turistul care sfîrșește prin a găsi că este mai degrabă „sculptură” decît pictură, cum declară el singur, dacă nu cumva îi șoptește ghidul! Căi aceștia par vii, parcă i-ai putea mîngîia pe crupă, sau să le prinzi scara de la sa „de cealaltă parte”...

Dar iată ce descoperă ochiul mirat al turistului la muzeul Uffizi: alți oameni în armuri, alți cai. Ce diferență! Deziluzie? Da, dacă se înțelege prin aceasta că Uccello ne oferă doar o iluzie a realității; pieptul alb al calului din stînga este și el modelat, dar cui i-ar mai veni
27 ideea să mîngîie crupa sau să prindă scara de

„cealaltă parte“?... Relief extraordinar care invită la contemplație și descurajează degetul! Nici vorbă de a pune mîna, cu atît mai rău pentru sculptură!

Cum se face totuși că dintre aceste două picturi, a doua este considerată o capodoperă, pe cînd prima trece foarte bine drept un exercițiu de virtuozitate? Pentru ce? Problemă cu atît mai iritantă cu cît și una și cealaltă prezintă aproape același subiect și că amîndoi pictorii recurg deopotrivă la valori pentru a le trata.

De teamă să nu ne rătăcim la această cotitură hotărîtoare, să recapitulăm ceea ce am văzut pînă aici. În viața obișnuită de toate zilele, valorile se unesc cu percepția noastră pentru a ne asigura dubla senzație de relief și profunzime; dar pictura nu poate anula necesitatea planului fără să-și demită condiția sa chiar. Ea se găsește în fața următoarei alternative: sau valorile sînt utilizate neținînd seama de această condiție și acestea sînt nenumăratele tablouri în *trompe-l'œil*, sau valorile sînt utilizate ținînd cont de această condiție, și aceasta poate fi artă. Concluzia se impune: *valorile nu sînt compatibile cu pictura decît în măsura în care ele sînt capabile să constituie un spațiu plastic, cum s-ar spune să țină seama de suprafață, fără de care fiind tocmai bune să decalcheze spațiul natural, ele sînt incapabile de forță expresivă*. Este ceea ce Uccello a înțeles perfect și ceea ce Vasari a ignorat.

- 10 Să încercăm să înțelegem pe viu această me-
11 tamorfoză. Iată pe de o parte *Fecioara și prun-
cul*, de Fouquet, pe de altă parte un portret
fotografic¹.

Și unul și celălalt se prezintă în forma unei sfere, sau mai bine zis, a unui oval; amîndouă sînt supuse unei lumini care scoate în evidență

¹ Din grija pentru exactitate, să remarcăm în prealabil că prima, reproducă în negru și alb, nu conține decît raporturi de valori, și că a doua, în ceea ce o privește, a primit în mod vizibil un tratament pentru a-i da un „aer“ artistic.

relieful lor ; iată trăsăturile comune. Dacă se cercetează cu atenție ¹ mai întâi capul Fecioarei, se observă că ea se împarte longitudinal în două părți, axa trecînd aproximativ pe la originea ochiului stîng, o parte a nasului și la comisura stîngă a buzelor. Deci, din aceste două părți, una, cea mai mică, comportă o dominantă a planului. În prima, arcada sprîncenei este accentuată de o umbră, în timp ce în a doua arcada este lipsită de umbră ; cît despre voal, el nu face nici o umbră, nici pe urechea care se detașează cu o claritate surprinzătoare, cum se reliefează la stînga linia obrazului, a cefeii și a umărului. În ciuda aparențelor, relieful lui Fouquet nu provoacă nici o iluzie de realitate. În timp ce în dreapta, partea obrazului are proeminențe și scobituri, cea din stînga tinde mai degrabă să se unească cu planul. Relieful nu este deci tratat în același fel : accentuat în dreapta, el se diminuează trecînd spre stînga, pentru a dispărea la marginea figurii. Orice spațiu supus unei lumini naturale se comportă de o manieră similară, *dar nu identică*.

Este tocmăi ceea ce ne dovedește cercetarea fotografiei. Fără chiar să mai ținem cont de irizările pe care le face lumina pe pleoape și pe gură (reduse la Fouquet la transparențe care se destramă), se observă că ambele părți ale feței sînt tratate în același fel, fără teamă de „compensație” plastică. Cele două arcade ale sprîncenelor sînt subliniate de umbre. Nasul care se pierde în confuz este accentuat, în stînga jos, de o umbră care contrastează. La gură, aco-lada buzei superioare, în obscur, face un contrast puternic cu buza inferioară (ridurile mici luminoase ale acesteia îi dau aerul unei omide agățate de creanga care formează umbra de deasupra). În fine voalul, aproape topit într-un abur cenușiu cu puncte albe, taie obrazul în

29 ¹ Să ne amintim că în toate descrierile, cuvintele dreapta și stînga indică ceea ce este în stînga sau în dreapta în raport cu spectatorul.

stînga cu un fileu negru, care urmînd neregularitățile obrazului și ale bărbiei, sugrumă această parte a feței și o diminuează.

Ce se petrece deci ? Pentru viziunea noastră obișnuită și aceea pe care ne-o propune fotografia, umbrele sînt înainte de toate repere care ne servesc la identificarea obiectelor prin volumele lor. Or, aceste repere, relativ grosolane (o figură la o lumină slabă nu e decît o mască nedistinctă), depind de fenomenele optice pe care noi ne-am obișnuit să le interpretăm, *dar care rămîn insensibile la spațiul în care sînt reprezentate*. În pictură, dimpotrivă, umbrele, și în consecință reliefurile, informîndu-ne despre spațiu, participînd la aceleași fenomene optice, servindu-ne la identificarea obiectelor, *se unește cu spațiul din tablou și devin forme capabile să reprezinte un sens*.

Fouquet, cum tocmai am văzut, nu modelează la fel cele două părți ale feței, el le transformă. Umbrele lui nu sînt simple *adăugiri*, cum este cazul în realitate sau în fotografie. În cealaltă ca și în aceasta, cînd lumina sau poziția modelului se schimbă, umbrele se schimbă, dar obiectul rămîne același. *În pictură umbrele acționează asupra formelor*. Nu numai că Fouquet suprimă anumite trăsături, la stînga pomelul obrazului de exemplu, genele, sau umbra pe care ai aștepta-o sub voal, dar el schimbă raportul suprafețelor, mărind-o pe cea din stînga, diminuînd-o pe cea din dreapta. Mai subtil încă, el transformă destinația mijloacelor plastice, dînd de exemplu liniei o importanță pe care ea nu o are în realitate ; în loc să o expună luminii, el o detașează și o întărește, și chiar, cu o delicatețe infinită, este adevărat, o „deformează“. Comparînd tabloul cu fotografia, se vede în ce sens : în stînga, pe de o parte, linia suprimă neregularitățile obrazului și ale bărbiei, pe de altă parte, ea se curbează, se arcuiește dincolo de cum ar fi natural, în așa fel încît reliefurile părții drepte a feței să fie stă-

pînit de tensiunea ei. Se mai observă încă unghiul format în dreapta de obraz și de rădăcina gîtului (a umărului în fotografie): amorf pe fotografie, micșorat de proeminența pometului obrazului și de umbrele neclare ale hainei, el devine la Fouquet un loc reflectat care marchează în același timp distincția obrazului și a gîtului (subliniat de orizontala spătarului) și continuitatea plastică a unuia și a altuia (verticala gîtului „reluînd” oblica obrazului). Juxtapuse forțat pe fotografie, în tablou liniile se articulează.

Artistul limpezește culoarea pentru a exprima lumina și o înnegrește pentru a exprima umbra, el nu obține decît un relief incompatibil cu pictura atîta timp cît nu le integrează la suprafață printr-o serie de compensații și echivalări plastice. Departe deci ca obiectul să-și impună umbrele sale, cum este cazul în realitate și în fotografie, dimpotrivă el se subordonează lor.

De fapt există două reliefuri. Legat de percepția noastră curentă sau de reprezentarea fotografică, „relieful-imitație” ne face sensibili la relief situîndu-ne în spațiul natural ca și cum noi am fi chiar în prezența obiectului, exercițiu pur de virtuozitate a cărui desăvîrșire este *trompe-l'œil*-ul. Cu „relieful plastic”, valorile ne fac la fel de sensibili la relief, dar în loc să ne situeze în spațiul natural, ca și cum noi am fi în prezența obiectului însuși, *ele ne plasează în alt spațiu, acel al artei*. Numai plecînd de la această condiție, artistul poate elabora un limbaj al cărui obiect este întîmplarea, nu scopul, și să ne înduioșeze printr-un stil a cărui operă este manifestarea.

Poate îți dai seama cît este de absurd să condamni în masă relieful. Prea multe capodopere sînt acolo pentru a dovedi legitimitatea sa. Ceea ce este exact, este că cea mai mare

parte a artiștilor contemporani au încetat să îl mai practice. Dar renunțarea lor nu înseamnă deloc că va fi rău, ci foarte simplu că acest mod de expresie nu mai corespunde sensibilității unei epoci.

Rezultă că în prezența unei opere care folosește relieful nu se potrivește nici să admiri și nici să încremenești în dispreț, ci să apreciezi cum artistul ți-o cere, cu celelalte mijloace plastice, într-un spațiu coerent. Cu condiția asta, aplicarea valorilor se arată la fel de legitimă ca aceea a culorilor plate; ele devin limbaj.

- 12 Cum se prezintă acum profunzimea? După cum ne-a demonstrat fotografia, ea se manifestă la noi prin alterarea formelor și prin aceea a iluminării. Considerînd al doilea punct, să examinăm această vedere din Passau. În mare, acolo se descoperă patru planuri principale: fluviul, orașul, regiunea din spatele coastei și cerul. *Suprapuse* pe fotografie, ne apar *eșalonate* în profunzime. Atenția ne este atrasă de îndată de zona întunecată a orașului, care se detașează între cele două zone luminoase ale fluviului și a regiunii din spate. Diferențele dintre părțile luminoase și cele întunecate servesc deci ochiului nostru ca puncte de reper, pe care noi le interpretăm ca și cum am fi în carne și oase pe colina de unde fusese luată fotografia.

- 13 Iată un laviu de Claude Lorrain, care ne oferă de asemenea o „vedere“, a cîmpiei romane de data aceasta. În mare, se disting același număr de planuri: în față solul flancat de un ieșind stîncos, în stînga, în al doilea plan o întindere de apă; în al treilea un peisaj de coline, în al patrulea, cerul. La fel ca în fotografie, planurile sînt suprapuse și par să se eșaloneze în profunzime. Cum se face totuși că plecînd de la date asemănătoare, noi resimțim un lucru total

diferit? Examinînd vederea din Passau, noi constatăm că efectul valorilor ne situa chiar în locul unde a fost luată fotografia, ca și cum noi am fi fost cu adevărat acolo. Or, desenul lui Lorrain, se observă, că mai înainte de a ne situa topografic în mijlocul cîmpiei romane, ne dă sentimentul că ne aflăm în prezența unei opere de artă. *Ceea ce înseamnă deci, că situația noastră se schimbă și atitudinea noastră la fel.* Să fie oare din cauză că detaliile sînt mai puțin precise? Este suficient să aruncăm o privire pe această fotografie luată la lumină slabă pentru a răspunde că nu. În această vedere de pe Volga, planurile sînt simplificate la extrem, nu ne împiedică să o confundăm cu un tablou. Cauza este în altă parte. Așa cum tocmai am văzut în legătură cu spațiul, artistul întrebuintează valorile pentru a construi un alt spațiu, în care noi ne situăm altfel decît în natură, dar a cărui existență nu va fi pusă la îndoială; nu mai mult decît situația noastră deosebită în ceea ce-l privește. 14

Or, că acest laviu ne dă sentimentul de profunzime nu poate fi negat, dar că el nu se rezumă la a ne da acest sentiment, cu atît mai mult nu poți nega. Ceea ce înseamnă că la Lorrain planurile, sugerînd distanța, aduc la fel de bine ochiul nostru la suprafață. Numai cu această dublă condiție formele se confirmă plastic.

Problema constă deci pentru pictor în a regla valorile în așa fel ca, dîndu-ne sentimentul de profunzime, ele să ne facă să-l pierdem pe cel al planului. Astfel procedează Lorrain, substituind estompării mecanice, aceea pe care ne-o propune fotografia, o organizare metodică unde planurile se unesc unele cu altele într-un ecran¹. În timp ce ea se înclină pentru a sugera profunzimea, suprafața se redresează; sensibilă

33 ¹ Aceste considerații dătoresc mult vederilor așa de judicioase ale lui André Lhote.

ca o membrană, ea ascultă de ordinele spațiului, fără ca niciodată să se perforizeze nici să-l perforizeze.

- Pentru a merge în miezul acestei metamorfoze, să examinăm desenul în amănunt; iată mai întâi, *mai în față*, solul cu ieșitura stîncoasă; *mai departe*, o întindere de apă; *mai departe încă*, colinele unde sînt situate două castele; *la orizontul infinit*, cerul. Clipind din ochi, este ușor să-ți dai seama că succesiunea planurilor este datorată percepției zonelor luminoase și întunecate care se sprijină unele pe altele. Dar cum folosește Lorrain valorile? Se observă că, contrastul cel mai puternic, se află unde se întâlnește cerul cu ieșitura stîncoasă din stînga. În realitate un astfel de contrast ar avea ca efect provocarea unei violente reliefări a părții întunecate în detrimentul părții luminoase. Efectul pe care-l produce această fotografie este că bîrnele așezate în *contre-jour* (puțin în maniera stîncii) se impun atît de brutal încît au aerul parcă de a se arunca asupra noastră, dislocînd restul peisajului. Pentru a evita această impresie de rup-tură, Lorrain modifică termenii contrastului. Cu ajutorul petelor luminoase, pe care el le dispune pe stîncă și în fața ei, el o apropie de cer; învăluită de valori luminoase egale, ieșindul nu mai face un salt, nici nu se mai înfundă în jos. Cît de ciudat ar părea aceasta, se constată că el se stabilește în spațiu fără să rupă pactul care-l leagă de plan. Să suprimăm petele luminoase punînd mîna deasupra, desenul se dislocă cum se dislocă peisajul cu bîrne.

- Să examinăm acum partea centrală a desenului; acolo, la prima vedere, valorile intermediare se eșalonează în număr mai mare și expresia de profunzime operează cel mai intens asupra ochiului spectatorului. De fapt, dacă se izolează colina cu cele două creste și castelul din stînga, se vede clar că ea este în spatele acestuia, dar dacă se plasează din nou în ansamblu, se constată că această colină este „îm-

pinsă înainte“ de valoarea întunecată a norului de deasupra ei și în același timp o „trage“ în același sens, umbra de valoare egală care domnește în mijlocul apei. În ce privește cele două castele, „împingînd“ planul din spate în fondul luminos, ele sînt „împinse“ în planul al treilea de întinderea luminoasă a apei și simultan „aduse înainte“ de partea întunecată a solului din primul plan. Faceți comparație cu partea centrală a fotografiei din port! Aceasta ignoră oricare compensație produsă de jocul ecranelor. Pe măsură ce se îndepărtează de țărm, contrastele se diminuează în mod mecanic și impresia singură ne cîștigă de la distanță mărită. 19

Să mai cercetăm și partea dreaptă a desenului? În loc ca muntele cel mai îndepărtat să se detașeze pe cerul luminos, Lorrain are grijă s-o încadreze întunecînd cerul și întunecînd încă mai mult păduricea de sub castel; procedînd astfel, el „compensează“ efectul îndepărtării. Este un fenomen asemănător care se observă în marginea dreaptă. Acolo încă, nu trebuie decît să compari cu fotografia pentru a-ți da seama de intervenția artistului. Zona cea mai întunecată din desen este în mijlocul regiunii de arbori, în timp ce planul întîi este intenționat luminat. 20

Ca și relieful, profunzimea nu este deci deloc incompatibilă cu pictura. Acolo însă, este vorba de a se pune de acord. În realitate, valorile se eșalonează conform legilor opticii; furnizînd puncte de reper ochiului, este ca și cum ele ne-ar situa topografic în spațiul natural. În pictură, dimpotrivă, valorile devin agenți ai expresiei cu condiția de a transforma acest efect. Ele ajung acolo cu ajutorul unui joc de ecrane, aranjează viziunea în profunzime respectînd totodată planul. În acest spațiu *imaginar* (pentru că în natură nu există), dar în același timp *real* (fiindcă pentru noi el există), obiectele iau formă; ele depind de forma lor și proprietățile lor expresive depind de el. Pen- 35

tru așa-zisa grandoare și măreție a câmpiei romane, Lorrain înviorează claritatea unor licăriri de la orizont, inventează altele în prim-plan, introducând stînci, nori, castele, rîuri și cerul într-un limbaj plastic, așa cum Claudel introduce pinul în expresie pentru a exalta grandoarea hieratică a peisajului japonez : „Și în acea seară cînd văzui pe Fouji ca pe un colos și ca pe o Fecioară tronînd transparența infinitului, coroana întunecată a unui pin se juxtapune muntelui de culoarea turturelei“. Nici unul nici celălalt nu reproduc natura ; ei se exprimă exprimînd-o.

- 21 Să vedem și colaborarea culorilor și a valorilor examinînd tabloul lui Ruysdael intitulat *După Ploaie*. Fără a mai face o nouă demonstrație, să ne mărginim a arăta cum, în ciuda profunzimii devorante a cerului, peisajul se echilibrează plastic. Chiar în centrul tabloului se ridică două șiruri de arbori, care se eșalonează în maniera unei alei. Dacă acoperi cu degetul petele luminoase, oile care pasc, se constată că efectul perspectivei este acela al unui spațiu natural, pe cînd dacă ridici degetul, petele luminoase, oile, forțează, dacă se poate spune așa, arborii să vină mai în față. Cît despre prerie unde se concentrează luminozitatea, intensitatea strălucirii sale riscă de a o face să „debordeze“. Astfel artistul o „împinge“ folosind țăranul care, cu cîinele său, joacă rolul de ecran întunecat. „Să nu ne ocupăm de păstorii care, în dreapta, supraveghează turmele, afirmă un comentator¹. Asta nu e Ruysdael, ci un accesoriu neglijabil plasat pentru amator. Valoarea tabloului constă în frumusețea sobră a peisajului, unde dealtfel se oprește imediat privirea ; el este în întregime în această natură întunecată...“. Și autorul să-și imagineze că Ruysdael „este pradă nu știu cărei neliniști tainice secrete...“. Desigur este foarte necesar să căutăm să explicăm o operă, cu condiția să ținem seamă de ea și plecînd de la ea !

¹ Armand Dayot, *Les Offices*, Ed. Lafitte.

Or să pretindem că păstorii sînt „accesorii neglijabile“, că pot fi la fel de bine suprimați, înseamnă să contestăm rolul lor plastic și, deci să explicăm opera în funcție de ceea ce ea reprezintă, nu în funcție de limbajul pe care ea îl constituie.

Printre artiștii care au dat valorilor una dintre expresiile cele mai înalte, trebuie firește să-l cităm pe Rembrandt. Să luăm *Cei trei copaci* și să verificăm în această acvaforte ceea ce am spus despre sugestia profunzimii în pictură. Puține peisaje evocă ca acesta, cu contrastul său frapant între cei trei arbori giganți în singurătatea lor și jocul minuscul al construcției orașului în depărtare, o astfel de imensitate, o astfel de întindere, am prefera să spunem. Totuși, ochiul cu tot elanul său nu depășește nici o distanță reală. Valorile sînt dispuse cu o artă totodată atît de simplă și atît de desăvîrșită (suprimați, de exemplu, norii întunecați din stînga, orașul dispare imediat), încît distanța rămîne absolut interioară; totuși *sentimentul* depărtării pe care-l simțim, atragem atenția, nu este abstract; *senzațiile* sînt acelea care îl produc. Noi *privim* această acvaforte; dar aceste senzații, reglate de limbajul plastic, își modifică semnificația; în loc să depindă de percepția noastră obișnuită, în loc de a ne conduce la lumea obiectelor în care noi ne mișcăm, ele depind de sentimentul nostru și ne duc la lumea noastră interioară. În ambele cazuri, noi luăm cunoștință în mod diferit de ceea ce noi percepem. Condiție a picturii, suprafața permite pictorului să convertească obiectele în elemente ale limbajului și spectatorului, să convertească percepțiile sale în sentiment și semnificație.

Alături de *Trei copaci*, această acvaforte a olandezului Anton Derkzen Van Angeren, nu fără merit totuși, este mediocră: valorile sînt prost fixate. Bariera întunecată¹ dezechili-

37 ¹ Este efectul analog pe care noi l-am constatat în fotografia *Vedere din port* (fig. 15).

brează peisajul, la fel în partea dreaptă, valorile luminoase diminuează consistența sa. Între aceste două părți insuficient fixate, norii se dispersează fără alt motiv, decât acela de „a mobila” cerul.

- 24 Să mai privim această acvaforte a lui Rembrandt, *Femeia lângă sobă*. Grație sensului său de valori, artistul reușește să echilibreze formele în așa fel încât relieful nu produce nici adâncituri, nici proeminențe. Și astfel curbura nișei este „compensată” de relieful sobei și de bustul femeii. Să fim atenți, valorile nu sînt, nu au de-a face cu aritmetica (adunarea de o parte, scăderea de cealaltă). Dacă principiul este cel al compensației, este evident că singura manieră de a-l aplica poate să-i confere o valoare. Vedeți încă în această acvaforte cum nișa este scobită în mod inegal. Plecînd de la linia de intersecție a planurilor din stînga, trăsăturile figurînd umbra sînt totodată oblice și dense în partea de sus, apoi se redresează pe orizontală și își măresc spațiul în fine, cîștigînd în partea de jos. De asemenea femeia nu e modelată uniform : în raport cu bustul rochia este plată ; în raport cu brațul stîng, brațul drept și el este plat. Fără să intri în toate detaliile îți dai seama că această compensație plastică nu se aplică în mod mecanic. Trebuie ca ea să fie destul de sensibilă pentru ca noi să luăm cunoștință, dar dacă ea este prea fățișă, noi imediat o neglijăm. Opera se impune prin coerența compoziției sale secrete.

- 25 Alături de această acvaforte, aceea a lui Whistler pălește ; priviți bucătăria care se deschide, compensată, este adevărat, de mulțimea de ustensile, și în special de două cratițe, în dreapta jos, rămîne un spațiu mai puțin binevenit decât acela din *Femeia lângă sobă*. Compensarea aici este mai puțin solidă (astfel perspectiva plafonului și umbrele din fund sînt fără sprijin) ; în fine, mijloacele întrebuintate sînt mai puțin discret îmbinate (rolul celor două cratițe din dreapta nu este prea vizibil ?).

Rembrandt este unul dintre artiștii care au înțeles cel mai bine în ce măsură folosirea privilegiată a valorilor transformă pictura. Peisajele sale, portretele sale, scenele religioase ne-o arată. În *Peisaj pe timp de furtună*, tabloul nu se construiește ca la Ruysdael cu ajutorul ecranelor, care, în ciuda funcției lor plastice, rămân în mare, fidele formelor motivului. Duse pînă la gradul de elaborare extremă, valorile nu mai au ca origine intensitatea mai mică sau mai mare a zilei ; ale izvorăsc chiar din culoare. O singură culoare îi este de ajuns, ea devenind cînd mai caldă cînd mai rece, creează condițiile dramei, ale căror eroi taciturni sînt formele. VI

În realitate, obiectele ne apar deci asociate cu reliefurile lor și situate în spațiu. Această experiență fundamentală și reînnoită fără încetare, tinde să ne facă să pretindem pictorului să le reprezinte așa cum noi le vedem. Dar dacă el cedează, ne înșală ; numai condițiile plastice au puterea de a crea o înțelegere între pictor și spectator.

Grație compensației tonurilor culorilor deschise sau închise cu ajutorul „ecranelor“, grație dozării extrem de delicate a luminii, operele bazate pe valori ne conduc către un spațiu propriu unde formele, modelîndu-se continuu, nu determină în noi tentația de a apuca obiectele, și eșalonîndu-se, mai mult nu provoacă tentația de a parcurge intervalele care le separă. Astfel valorile care, prin relief sau profunzime, riscă cel mai mult să ne dea iluzii, paradoxal ne protejează. Este adevărat că ele au această putere numai la artiștii foarte mari.

ABORDAREA CULORII-LUMINĂ

Este timpul să precizăm situația în care ne aflăm, pentru a vedea mai bine ceea ce înseamnă expresiile repetate fără încetare, aproape întotdeauna opuse, de pictură cu două dimensiuni și de pictură cu trei dimensiuni. Dar ce reprezintă termenul de dimensionare? „Fiecare din suprafețele necesare pentru a evalua aria figurilor plane, și a volumelor, a corpurilor solide“, spun geometrii. Astfel „geometria plană are ca obiect măsurarea figurilor aflate *într-un singur plan*: dreptunghi, cerc, pătrat; geometria în spațiu are ca obiect măsurarea corpurilor solide; con, sferă, cilindru, al căror volum este determinat de o *suprafață care nu este conținută într-un singur plan*“¹. Deci în ambele cazuri este vorba de suprafețe la fel de *abstracte*, în care se construiesc figuri geometrice nu mai puțin abstracte, care ni se dau să le studiem cu singurul scop de a le *măsura*.

În raport cu aceste condiții, se poate spune că expresiile de „pictură cu două dimensiuni“ și de „pictură cu trei dimensiuni“, se arată de două ori improprii; mai întâi pentru că nu există figuri abstracte în pictură, ci numai forme materiale; apoi pentru că atitudinea noastră nu este niciodată aceea a unui geometru

¹ Sublinierea e făcută de autor.

care măsoară, ci este, mai degrabă o atitudine definită și fixă, un comportament complex în care efectele pe care mijloacele plastice le au asupra noastră se modifică totodată. Problemele de geometrie se rezolvă, se termină cu o *soluție*, pictura se săvârșește într-o *operă*. Nici o lucrare pictată nu se confundă vreodată cu geometria, *nici nu poate* să se confunde cu ea. Cea mai abstractă dintre compozițiile artei abstracte i se sustrage, distribuirea figurilor, culorile lor, prezența lor materială cere de la noi nu o evaluare, ci o apreciere.

În ciuda folosirii acelorași termeni, dimensiunile din geometrie și dimensiunile din pictură fac parte din ordine diferite. Totuși, cum limbajul nu are cuvinte pentru a exprima fiecare din expresiile din spațiu în pictură, și cum termenii de a doua și a treia dimensiune corespund pentru noi unei experiențe familiare, sîntem în drept să le folosim prin analogie, cu condiția expresă de a nu vedea în ei decît *termeni de referință*.

În acest sens, noi am văzut că primitivii au o predilecție pentru pictura cu două dimensiuni, aceea a cărui spațiu plastic tinde către plan și pe care noi am numit-o „suprafață-spațiu” sau „spațiu-plan”. Pe pagina manuscriselor, personajele sînt reprezentate cu ajutorul liniei care înlănțuie neobosit oameni și animale, animale și monștri, ca în letrine (literele ornamentale de la începutul capitolului) de exemplu. Mijlocul de expresie pune stăpînire pe obiect, nu pentru a-l reprezenta, ci pentru a-l converti într-o formă compatibilă cu spațiul plastic. 26

Dacă trecem de la miniatură la uriașul Hristos Pantocrator din Montreal, de la pergamament la mozaic, condițiile de spațiu la primitivi sînt asemănătoare. Folosirea atît de frecventă a fondurilor aurii o confirmă; fără referire la natură, dar nu pe atît de abstracte, ele sînt semnul însuși al limbajului plastic în care se exprimă o concepție despre lume, fundată pe venerația omului față de Dumnezeu. 27 41

Sub acest unghi, trebuie să repetăm, tentativa lui Giotto prezintă o nouă cutezanță. Renunțând la fondul auriu, el introduce albastrul comun al cerului. Este adevărat că vitraliul și mozaicul folosesc de multă vreme fondurile albastre. Dar la Giotto, această inovație antrenează o *modificare a stilului*, care corespunde unei transformări a sentimentului religios. Obiectele se detașează din plan pentru a se introduce într-un spațiu care, în condițiile pe care noi le-am studiat mai înainte, instaurează relief și profunzimea. În jurul stîncilor care se etalează în relief, Joachim și păstorii încețază a mai fi semne abstracte. Apropiindu-se de lumea aparențelor (fără ca să se confunde vreodată cu ea) drama divină devine o *acțiune* la care credincioșii iau parte. În acest drum unde sacrul cedează religiosului și religiosul umanului, limbajul plastic se transformă.

Valorile umane nu se împacă de fapt cu orice mod de expresie; fiecare are nevoie de al său, pentru a se manifesta și a deveni comunicabil.

Dispus în pictură timp de secole în spațiul-plan, sacrul se descurcă repede în spațiul cu trei dimensiuni, prea expus amăgirii aparențelor, spectacolului vieții.

În capitolul despre culoare, noi am studiat care sînt principalele condiții ale spațiului cu două dimensiuni; în capitolul despre lumină cele ale spațiului cu trei dimensiuni. Între aceste două cazuri-limită există alte numeroase spații. Să examinăm aici cazul aceluia spațiu care este la egală distanță de unul și de celălalt. Fără îndoială Vermeer este acela care, între Rembrandt și primitivi, ne propune exemplul cel mai fericit. Pictura sa este un miracol de echilibru care, în mod paradoxal, se bazează la fel de bine pe culori ca și pe valori.

vii Iată *Atelierul pictorului*, una din cele mai frumoase lucrări. Dar în ce constă puterea aproape
29 magică pe care o exercită asupra noastră? Fără îndoială în mare parte impresiei de plenitudine

pe care o degajă, îmbinare neașteptată de blîndețe și claritate.

Din acest motiv noi îi descoperim destul de bine originea. Primitivii ne-au învățat să vedem că claritatea se manifestă mai ales prin folosirea liniei care accentuează conturul formelor, care întărește limita suprafețelor și prin folosirea culorilor plate, care fixează fiecărui loc determinat o zonă distinctă. Linia nu se unește cu conturul personajelor ; ea le detașează ca și cum pictorul e reprezentat din spate, pe cînd modelul din profil. Suprafețele sînt subliniate cu fermitate ; pînza pictorului, șevaletul, coperta cărții, spătarul scaunului, romburile pardoselii, peretele din fund. Dacă ne mărginim la aceste considerații, totul se petrece ca și cum arta lui Vermeer s-ar desfășura într-un spațiu cu două dimensiuni.

De ce ține impresia de *desfătare* pe care o încercăm în același timp ? Să remarcăm că la acest cuvînt ochii noștri se îndreaptă mai puțin spre pardoseală sau perete, cît spre perdeaua care atîrnă, stofele de pe masă și în special spre figura tinerei fete. Într-adevăr acolo se manifestă în mod mai activ acțiunea valorilor ; reliefurile apar în pliurile draperiei, pe stofe, pe rochia modelului, pînă și pe harta agățată pe perete ; asemenea unei orgi, perdeaua desfășoară tuburile sale de brocart a căror voci se ridică de la grav pînă la acut, mergînd de la întunecos pînă la luminos ; profunzimea se transformă în zi, intimă și moderată.

Două lumi aparent ostile se pun de acord deci aici pentru fericirea cea mai mare a operei. Vermeer nu se teme să susțină partea cea mai îndrăzneată care să fie bazată totodată pe relief și pe plan. Dar în același timp ce susține această alegere, el previne această cutezanță pregătind un fel de joc de tranziții de la unul la altul. Relieful nu este rezervat anumitor obiecte cum îl observam mai înainte, el se desfășoară pe toată pînza, după o regulă care îl nuanțează. Scos în evidență cu amplexare în

pliurile perdelei, el se micșorează în stofa așezată pe masă pentru a căpăta un fel de rigiditate minerală pe rochia albastră a modelului, hotărîndu-se să sfîrșească în rupturile hărții. Pe măsură ce ochiul progresează de la stînga la dreapta pe diagonala ascendentă, reliefurile se vede micșorîndu-se și întărîndu-se, înainte de a se reintegra în planul peretelui. Aceeași observație poate fi făcută cînd urmărești de la stînga la dreapta pe diagonala descendentă : draperia este mai tare reliefată decît tînăra fată, și aceasta mult mai tare decît pictorul. Grație acestor tranziții, spațiul cu două dimensiuni și cel cu trei dimensiuni se întrepătrund și se înlanțuie plan cu plan. În fine, în timp ce culorile tind să se diminueze, să se atenueze în părțile luminate mai intens, ele tind să se înviioreze în părțile mai întunecate : astfel la draperie, cafeniul domină adînciturile pliurilor, verdele-bleu partea bombată a pliurilor ; la fel și la modelul îmbrăcat în albastru și personajul pictorului în cafeniu închis, cu cele două pete roșii în chip de ciorapi. În loc să se combată, culorile și valorile se îmbină și, fără să piardă nimic din individualitatea lor, întăresc unirea lor prin aporturi care se compensează reciproc. Straniu spațiu plastic pe care Vermeer este probabil singurul care l-a dus la un asemenea stadiu de complexitate sub aparențele simplității ! De aici se degajă un sentiment de prețioasă perfecțiune, la care fără îndoială artistul face aluzie, foarte discret de altfel, în aceste mici sfere care-i fac plăcere, perlele de la urechile tinerei fete, capetele cuielor de la scaun, sferile de la bățul pe care se sprijină mîna și cele de la hartă.

Între pictura cu două dimensiuni practică de primitivi și moderni, și cea cu trei dimensiuni din Renaștere, opera lui Vermeer constituie un fel de lume intermediară la care se consimte sentimentul nostru de realitate poetică, acela care ne cuprinde la spectacolul evenimentelor zilnice exaltate de sensibilitatea inimii. 44

Vrem să înțelegem prăpastia care există între un artist genial și un meseriaș, sau pentru a nu fi răutăcioși, un ratat? Nu trebuie decât să punem alături *Atelierul pictorului* și acest „tablou” datorat onorabilului J. Collier (Vice-Președinte la Royal Society of Portrait Painters) expus în 1931, și pe care ziarul *Illustrated London News* îl reproducea sub titlul: „Un vechi maestru văzut de un maestru contemporan: Romanul lui Fra Filippo Lippi”¹. În afară de titlu, pânza prezintă aproape același subiect, aceleași personaje, aceleași accesorii: iată pictorul, modelul, pânza începută, pardoseala, fondul... Dar în timp ce la Vermeer aceste obiecte se transformă în pictură datorită integrării lor în limbajul plastic, la bietul Collier ele nu sînt decât o ocazie de etalare romanti-oasă. Liniile și culorile ignoră spațiul pânzei pentru a se supune în mod servil numai caracterului documentar și patetic al subiectului.

Să mai examinăm încă un alt aspect de folosire a valorilor, *clarobscurul*, procedeu care permite a traduce nu numai diferențele de intensitate luminoasă în raport cu profunzimea și relief, ci chiar și schimbările de iluminare. Tehnic, clarobscurul se obține aducînd o culoare progresiv dintr-o parte înspre lumina cea mai mare, din cealaltă parte spre obscurul cel mai accentuat². Datorită contrastului pe care îl implică acest procedeu este în special favorabil evocării de scene dramatice. Din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea a cunoscut o modă aproape universală; astăzi, el este aproape abandonat.

Iată deci un mijloc plastic care a fost una din marile inovații de la sfîrșitul Renașterii și care a cunoscut favoarea că pictura trecea drept expresia însăși. Și în onoarea sa stratul de

¹ Se știe că pictorul Lippi, îndrăgostit nebunește de tînăra călugăriță care îi poza ca model, a răpit-o și s-a căsătorit cu ea.

² Contrar a ceea ce se crede de obicei, clarobscurul nu se aplică numai la obscur.

zгурă al tablourilor a fost mult timp apreciat ca un efect al artei (Nu se pot imagina eforturile perseverente care au fost necesare pentru a se admite, că o curăţire nu este o mutilare, se mai ţin minte polemicele provocate de *Rondul de noapte*?).

Or, cel mai bun procedeu plastic este prin el însuşi fără virtute ; numai utilizarea lui de către artist este capabilă de a i-o da. Este necesar să examinăm acest punct.

- 31 Ce se întâmplă cu clarobscurul la Caravaggio ? Noaptea străpunsă brusc, iată-l pe David şi trofeul său sîngerînd, şi spectatorul simţind un fior... Calităţile picturale sînt incontestabile dar, se observă, clarobscurul joacă cam prea mult rolul de „proiector“ ; în întunericul care învăluie pînza, părţile luminoase detaşează obiectele principale : bustul lui David, sabia şi capul lui Goliat. Dar nici desenul, nici culorile nu sînt propriu-zis abordate nici modificate de folosirea acestui accesoriu ; clarobscurul se ataşează scenei pentru a sublinia efectul ; el nu contribuie la construirea spaţiului lucrării. Pentru aceasta el sfîrşeşte prin a obosi.

- 32 Să privim acum un alt tablou, al cărui subiect este mai puţin ademenitor dacă se poate. Sărmană ne apare *Femeia la scăldat* a lui Rembrandt, care-şi ridică în mod jalnic poalele cămăşii pentru a intra în apă ! Şi totuşi, senzaţia de capodoperă ne vine îndată !... Ca şi Caravaggio, Rembrandt face apel la clarobscur, dar în timp ce la primul rămîne un procedeu oratoric, devine la al doilea un mijloc desăvîrşit de expresie plastică. Motivul este că la acesta, lumina şi umbrele nu se limitează să impresioneze tabloul ca luminile unui proiector, venind din exterior, ci că ele fac parte din însăşi substanţa sa. În loc să detaşeze forme şi culorile care existau înainte, clarobscurul se integrează în aceste forme şi le integrează. Transformînd mai întîi desenul. Liniile nu se mai mulţumesc să urmeze conturul liniilor ca la Caravaggio, ele se îmbină în trecere stă-

pînite de valorile însăși. Relieful se schimbă la rîndul său : în loc să fie direct puse în evidență de iluminare, pulpele *Femeii la scăldat* răspîndesc lumina lor, producînd reliefuri care nu se mai „orientează“ ca în perspectiva clasică, ci care se acordă cu clarobscurul. Nimic nu este mai trivial, în aparență, decît o cămașă cu poalele suflecate. La Rembrandt, aceea a femeii care se scaldă devine o bucată de pictură. Nu numai că lumina și umbra o străbat, dar ele constituie în sine forma sa. Transformate la rîndul lor, culorile își reduc numărul pentru a se acorda culorii tonului dominant.

În măsura în care clarobscurul se limitează la un rol de proiector, are deci un efect de lanternă magică pe care el îl produce, sau, după cum este în cazul, un efect de teatru cînd mașinistul este abil ; și care, mult mai bine decît Caravaggio merită titlul de maestru mașinist ? Pentru Rembrandt ajutorul proiectorului este inutil : lumina pe care o provoacă în mijlocul culorii pastei se unește cu opera, dînd viață personajelor *din interior*. La el, clarobscurul încetează de a mai fi un accesoriu pentru a deveni o *structură*. Mai este necesară o dovadă suplimentară ? În *David*, fondul tabloului servește pentru a respinge partea luminoasă a eroului ; în *Femeie la scăldat*, el aparține tabloului, unindu-se cu pulpele femeii reproduse de umbră și lumină. Spațiul se descoperă acolo omogen, pe cînd la *David*, în ciuda talentului artistului, pare ceva disparat. Încă o dată se verifică această lege fundamentală în artă : mijloacele plastice nu se înmulțesc ; ele devin limbaj plastic ordonîndu-se unele altora.

Să nu ajungem totuși pînă la a crede că Rembrandt a creat din clarobscur singura expresie posibilă. Georges de La Tour a știut să o creeze pe a lui, care nu este mai puțin remarcabilă. La el, linia nu se pierde în umbră ; ea decupează în creste aprinse partea luminată a obiectelor. În ce privește planurile

reliefate pe o parte numai, ele se construiesc în maniera unui edificiu. Dacă La Tour suprimă detaliile realiste, pliuri, riduri, musculatură, accesorii, aceasta nu pentru a face pictură „distinsă“, ci pentru a sublinia mai bine partea monumentală care este aportul său. Pentru același motiv el simplifică gama culorilor. Pe cînd la Rembrandt clarobscurul devine palpitatie fremătătoare, el este la La Tour o exaltare măsurată, dar, nici la unul nici la celălalt el nu se adaugă la tablou. La amîndoi, el pătrunde în substanță.

- Înainte de La Tour, de Rembrandt, de Caravaggio însuși, El Greco făcuse din clarobscur instrumentul privilegiat al lirismului său. Cît
- 34 de tulburătoare este *Învierea lui Hristos* ! Nu pentru că Isus se înalță într-un nor deschis, în timp ce soldații se prăbușesc sub efectul miracolului (ceea ce ține de subiect) ci pentru că această operă ne pune în prezența unei expresii care are calitate de stil. Pe cît prăbușirea sfîntului Paul pare artificială în pînza lui
- 35 Caravaggio, pe atît cea a soldatului din primul plan din *Învierea* pare reală, în ciuda poziției neverosimile a corpului acestuia. Clarobscurul nu mai este un accesoriu dramatic ; el devine el însuși dramă îmbinîndu-se cu culorile și cu liniile. Emoția la Rembrandt, exaltarea moderată la La Tour, clarobscurul devine lirism pasionat la El Greco. Personajele se lungesc, relieful se reduce la proeminențe, spațiul se micșorează, desenul se denaturează, proporțiile se modifică, culorile se decupează în sclipiri ce se risipesc în vînt. În această explozie al cărui vacarm se face parcă auzit cu o mare intensitate, se vede oare că o mîină rămîne intactă ? Toate sînt distruse, în afară de aceea a lui Hristos, care singură se salvează tumultului. Contrastul dintre seninătatea Salvatorului și groaza soldaților nu este o punere în scenă, ci expresia unui adevăr interior care a găsit limbajul său. Aceasta este ceea ce nu au înțeles toți Guido Remi din lume pentru

care sfârșitul sfârșitului constă în a desena figuri frumoase, un bust frumos, în a picta la perfecție pliurile unei stofe și în a sezona întregul clarobscur, misticism de proastă calitate !

În orice epocă căreia i-ar aparține, opera de artă nu mai există în virtutea a ceea ce ea reprezintă, ci în virtutea unor idei convenționale care și le formează despre frumos. Această evidență, pe care nici un artist nu a neglijat-o vreodată, dar pe care marele public este mereu tentat să o uite, confundând imitația și valoarea, se datorește fără îndoială impresionismului, de a o fi pus în plină lumină ; și fără îndoială tot lui îi datorește luarea de cunoștință salvatoare din care secolul nostru, astăzi, culege fructele. Ce se întâmplă ? Făcând abstracție de teoriile și considerațiile istorice, se poate răspunde : *aparitia unei viziuni noi*, ceea ce înseamnă, către sfârșitul secolului al XIX-lea, că culorile și liniile au devenit pentru impresionisti materie pentru crearea unui spațiu pictural necunoscut înainte, depozitar al adevărului uman acordat la epoca modernă, și că umanitatea s-a hotărât să o descopere, recunoscându-se în ea.

Din punct de vedere plastic, problema revine la aceasta : când lumina cade pe un obiect rotund, un ceainic de exemplu, ea determină trei zone : la cele două extreme, partea cea mai luminată și partea cea mai întunecată ; între cele două, semitenta care acționează în mijloc. Acest comportament al luminii, așa cum noi l-am văzut, este legat în experiența curentă de senzația de relief și profunzime. O mare parte din pictura antică, ca și cea din Evul Mediu și pictura modernă, îi este în general ostilă. Mai ales în Renaștere folosirea valorilor este asociată cu spațiul, formele devenind

49 reliefe care se eșalonează în profunzime. Dar

noi nu am încetat să insistăm asupra acestui lucru, cu toate că acest fel de a vedea se apropie de imaginea pe care obișnuit ne-o facem despre lucruri, ea deosebindu-se în mod esențial în sensul în care maestrii respectuoși față de necesitatea planului, evită să cedeze iluziei. Din același motiv ea rămîne o estetică.

În lumina acestor fapte, se precizează tentativa impresionistilor. La ei este vorba, pe de o parte de a conserva valorile renunțînd la relief și la profunzimea la care Renașterea le-a asociat; pe de altă parte, de a folosi culorile renunțînd la tenta de o singură culoare, la caligrafie și la decorație cărora, exceptînd Renașterea, ele au fost de obicei asociate. Exigențe aparent contradictorii, dar a căror rezolvare este cu siguranță la originea unui nou mod de expresie și de viziune.

VIII IX Iată *Concertul* de Tițian, și *Confidențele* de Renoir. În primul, culorile, nu prea numeroase, sînt supuse la grade diferite de intensitate luminoasă, care reprezintă un model savant, plin de farmec. Culoarea tinde către galben-portocaliu în părțile mai luminate și spre cafeniu-portocaliu în părțile mai întunecate, mijlocul fiind reprezentat de o semi-tentă ștearsă.

Renoir nu este mai arbitrar decît Tițian, dar el folosește un alt limbaj plastic, al cărui principiu constă în *a converti valorile în culori*. În loc de a masca părțile luminoase modelîndu-le, *umbrele capătă ele înseși tonuri diferite*. De aici rezultă o metamorfoză completă a tabloului. Nemaivînd sprijinul umbrelor, ochiul pierde senzația de relief și de profunzime. Totuși, privindu-l de aproape, spațiul plan al primitivilor nu mai apare la fel. S-ar spune, chiar dacă clarobscurul a încetat de a exista, ceva din prezența sa persistă. Să explicăm. În *Concertul* de Tițian, relieful 50

este înfățișat prin combinația uniformă dintre părțile luminoase și părțile întunecate. După cum am văzut, primele sînt în galben-portocaliu, celelalte în cafeniu-portocaliu, adică în culori vii, mijlocul apărînd într-o semi-tentă ștersă. Tonurile se succed deci în ordinea: luminos-viu, semi-luminos șters, întunecat-viu. Or, pentru a suprima efectul reliefului care provine din culoarul dintre luminos și întunecat, impresioniștii schimbă ordinea succesiunii de tonuri. La ei, umbrele tind să treacă spre albastru, de la o valoare aproape egală cu cea a tonurilor luminoase. În *Confidențe* albastrul luminos al capetelor, la tîmplă, în jurul bărbiei, și în spatele urechii, corespunde aproape cu cel al îmbrăcămintei tinerei fete din dreapta. Avînd grijă să conserve culorile luminii și în același timp eliberîndu-le de relief și profunzime, impresioniștii multiplică tușele pe pînză. Spațiul nu mai este constituit de forme prin relief, ci de nenumăratele lor vibrații. Profunzimea dispărută, relieful respins, conturul obiectelor distrus, tabloul nu se pierde în haos, ci instaurează o realitate nouă; promovată regină, lumina se naște în lirismul matinal al unei sărbători fără sfîrșit. Ţelul nostru nu este de a urmări impresionismul în toate metamorfozele sale, ci de a arăta cum ne-a ajutat să luăm cunoștință de pictură¹.

Dacă pictura primitivilor înclină către un spațiu cu două dimensiuni, aceea a Renașterii către un spațiu cu trei dimensiuni, aceea a unui Vermeer și cea a impresioniștilor ne amintesc că ochiul nostru este capabil de atîtea perspective cîte opere sînt autentice. În artă, orice adevăr uman este realizarea unei expresii plastice

¹ Vom găsi în partea a patra studiul aprofundat al unei opere impresioniste, *Moulin de la Galette*, de Renoir.

FORME, DEFORMĂRI, ORNAMENTE

Totul ne conduce deci la a considera pictura ca pe o altă lume ; dar nu străină : ușa ne este deschisă. În timp ce privesc se naște o plăcere, niște sentimente mă animă ; nemișcat în fața pânzei, o parte din conștiința mea se trezește. Cetățean al lumii, se spune, de ce nu cetățean al artei ? Căci arta este de asemenea o cetate, sau mai exact și mai bine, o patrie.

36 Dar cine locuiește, acest spațiu de care facem atîta caz ? Care-i sînt indigenii ? Bărbații, femeile, copiii, ești imediat tentat să răspunzi, dar și copacii, cerul, pămîntul, soarele, reflexele de lumină... Să ne oprim de teamă de a nu fi convocat tot universul vizibil. Încă asta-i prea puțin spus. Universul invizibil nu este deloc exclus. Iată îngerii, arhanghelii, Dumnezeu însuși, ființe niciodată văzute, dar pe care pictorii, în decursul secolelor, le-au compus pentru noi chipul familiar. Și demonii, monștrii, himerele ? Ce concluzie se poate trage dacă nu că tot ceea ce are o înfățișare sau poate căpăta o înfățișare aparține de drept picturii ? Dar trebuie să mai socotim și mulțimea de motive decorative, cît de prolifică este aceasta, de cînd oamenii au început să facă din uneltele lor, din zidurile lor, din casele lor, locuri potrivite miilor de combinații ale liniei, ale petei de culoare : ornamente împletite, ghir-

lande, spirale... Și ce de combinații ! În absida
de la Sant' Apollinare in Classe, imaginea sfîn- 37
tului din centru este figurativă. Se poate spune
atîția copaci, stînci, oi ? Așa cum se prezintă,
nu sînt ele mai degrabă decorative, la fel ca în
această tapiserie coptă, unde ramuri, frunze și 38
păsări, încă vizibile, sacrifică caracterul lor
propriu pentru a se acorda cu ansamblul ? Tri-
buri de semi-figurative și de semi-decorative...

La rîndul lor, modernii descoperă lumi noi,
ființe noi. Odată cu Klee și cu suprarealiștii, 39
lumea de vise se instalează pe pînză, pe perete,
în fața ochilor noștri. În fine, generația lui
Kandinsky, Mondrian, arta non-figurativă, con-
siderabilă cu imperioasă și fertilă progenitură...
Cum să le recunoști ? Atîtea categorii, atîtea
capcane ! Pictură figurativă, semi-figurativă,
non-figurativă, abstractă, fragilitatea acestor
termeni arată suficient că ei nu se referă la ceva
esențial, și asta din motive serioase ! Bazate pe
subiect, ei se pretează, ca și vechea clasificare
în genuri, la aceleași erori, la aceleași interpre-
tări greșite.

Să punem deci lucrurile la locul lor, și mai
întîi acelea pe care Muzeul imaginar (cum îl
numește Malraux), acela în care noi adunăm
capodoperele umanității, se dublează cu anti-
muzeul, adesea mai prosper decît primul ! Des-
chideți o revistă de acum douăzeci de ani, par-
curgeți cîteva săli ale muzeului de provincie și
veți ști, mai mult decît este nevoie, ceea ce este
antimuzeul. Acolo se strînge tot ceea ce, sub
pretext de artă, se mărginește la a maimuțări 40
gustul unei epoci, a unei societăți, a unui mo-
ment, sau tot ce, din lipsă de geniu sau de
forță, nu depășește mediocrul ; imitații și
deșeuri.

Din fericire, o justiție pe cît de implacabilă
pe atît de misterioasă își ia sarcina, asemenea
îngerului chibzuit al sufletelor de la Judecata
de apoi, de a pune balanțele sale în serviciul
53 adevărului. Pentru cîtiva aleși, cîți blestemați !

Nu numai osîndiți : un damnat strigă, se văicărește, sare și, cu riscul de a fi devorat de demon, există, în timp ce nenorociții, a căror morman de pînză, de fresce, de mozaicuri, lasă talerele balanței indiferente, se văd aruncate în neant. Se poate face recurs împotriva sentinței judecătorilor, se poate cere milă, se poate scăpa din infern, nu se poate însă nici să ceri ajutor împotriva timpului, nici să ceri mila sa. Este adevărat că se pot aranja unele amînări, ceea ce nu înseamnă a diminua confuzia.

41 Dar ce se găsește în ceea ce el respinge ? Ca și pictura figurativă și nonfigurativă, semi-decorativă sau abstractă, pe scurt, tot ce pare să fie pictură, și care nu este în ochii îngelului. Numai un singur Rembrandt se apropie, foarte puțin Vermeer, o miniatură de Corneille din Lyon, nenorocirea se arată dintr-o dată.

Totul poate fi deci pictat : ceea ce există sau ceea ce nu există, ceea ce are înfățișare, sau nu are, flori, femei, comori, copii, monștri, triumphiuri, arbori și capre, *cu condiția de a se „naturaliza în pictură”*. Aceasta este condiția inițială și esențială. Atît timp cît ele nu țin cont de aceasta, denumirile și clasificările sînt artificiale și fără efect.

În ce constă naturalizarea ? Din punct de vedere juridic înseamnă a da unui străin drepturile de care se bucură băștinașii unei țări. Dar ea nu este o simplă formalitate administrativă. Patria adoptivă se înconjoară de informații, mai ales cercetează dacă străinul poate fi considerat ca un „asimilat”. În patria picturii, lucrurile nu se petrec altfel. Pentru a avea acolo drepturi ca și băștinașii, obiectele trebuie să renunțe la calitatea lor de străini, cea pe care o au de la natură, pentru a o lua pe aceea a patriei adoptive. *Numai astfel obiectele pătrund în pictură naturalizîndu-se în forme*. Nu din populație autohtonă, pictura se

54

compune exclusiv *din obiecte mixte* care, luate din realitate de geniul artistului, se asimilează exigențelor plastice.

După cele spuse, nu este inutil să revenim asupra unei probleme care irită cel mai mult marele public, aceea a *deformării*. De ce se plînge? Mai ales pentru că artiștii consideră după placul lor corpul omenesc. Această stare de spirit, am văzut noi, urmează după două prejudecăți și o eroare: prima, că fața omenească este constantă, neschimbătoare, a doua că ea cîștigă în demnitate față de alte obiecte. Consecința, cît de periculoasă, este că *se formează idei* după care se pretinde a judeca o operă de artă. Or pictura (iată eroarea) nu are de gînd deloc să ne arate ideea favorabilă pe care ne-o facem despre noi, ci de a exprima o realitate umană, ceea ce este cu totul altceva. Se înțelege, că fiecare expresie despre realitate reclamă un limbaj plastic care să-i fie propriu, antrenînd un tratament diferit al formelor, și că acest tratament trece adesea în ochii spectatorului neatent drept o „deformare” arbitrară. „În timp ce artistul face încă un efort pentru a grupa elementele plastice într-o manieră pe cît de pură și logică, pe atît de posibilă și face pe fiecare indispensabil la locul său fără să dăuneze altui element”, observă în glumă Paul Klee, un oarecare profan pronunță peste umăr cuvintele fatale: „Dar unchiul nu seamănă deloc!”

Oare „seamănă” *Sfîntul Grigorie* de la abația Saint-Armand? Nu e cam exagerată dezinvoltura de a reprezenta un sfînt atît de mare, cu corpul plat, capul așa de mic, barba albastră, genunchii prea jos, cu picioarele desfăcute? Cît despre brațe mai bine să nu mai vorbim! Și aceste mîini atrofiate care parcă ar fi de broască sau de rac? Aici, deformarea ajunge la diformitate. Și este adevărat că figura sfîntului este diformă atît timp cît o compari cu

ideea pe care o ai despre om în general. Dar dacă este înfățișată în perspectiva artei, totul se schimbă.

Ce vrea pictorul? Evident să facă portretul papei Grigorie. Dar ce fel de portret? Întrebarea pare ciudată. Prin portret, nu se înțelege oare reproducerea trăsăturilor modelului? Noțiune amăgitoare! Aspectul exterior al personajului ar permite fără îndoială să-l identificăm, dar cum ne putem da seama de formidabila prezență a acestui om care a fost unul din cei mai mari papi ai Bisericii; care, într-o perioadă de tulburări neîncetate, a reușit să salveze Roma de la foame, să oprească asediul Lombardilor; care, luptînd victorios contra pericolelor exterioare, a parvenit să pună capăt progreselor ereziei, urmărind în același timp răspîndirea creștinismului; și care, pentru a încorona o existență atît de activă, a renovat completamente liturghia și muzica occidentală? Șase secole mai tîrziu, artistul începe să picteze. Într-adevăr este vorba la el de reproducerea unui model! (Puțin contează, dealtfel, că nu l-a avut la dispoziție.) Ceea ce dorește este să exprime adevărul, realitatea despre această ființă de prestigiu, și mai presus puterea supraomenească pe care Dumnezeu i-a acordat-o. Dar intenția nu este suficientă pentru a face o operă de artă. Pictorul știe bine că el trebuie să țină seamă de exigențele formei.

În raport cu aceasta, de ce dispune el? De pagina de manuscris, care este o suprafață; *plecînd de aici este vorba să creeze un spațiu propriu pentru a primi și a exprima adevărul încarnat în acest om.* Deci în cunoștință de cauză în mod deliberat artistul alege să picteze pe sfîntul Grigorie singur, într-un plan mare, ocupînd pagina întreagă. Dar la ce ar servi să picteze cu lupa? Expresia de forță reclamă un schimb de proporții. Artistul reduce deci capul, picioarele și brațele, diminuînd extremitățile în profitul centrului, dar cum el lucrează într-un spațiu cu două dimensiuni, neputînd să recurgă

la volume, el dezvoltă trupul în înălțime în cadrul suprafeței. Această „deformare“ ar avea ceva șocant dacă artistul ar mări în mod mecanic corpul cu ceea ce lipsește de la brațe. Dar vedeți cu ce grijă transformă el spațiul în consecință ; pe de o parte, el introduce elemente de stabilitate, în special reprezentate prin figuri geometrice : dreptunghiul din fund, dreptunghiul scaunului, dreptunghiul cărții, discul aureolei, fișia de lână brodată cu cruciulițe în formă de furcă, linii drepte etc. ; pe de altă parte, asociază la acestea elemente mobile : curba tichiei din cap, a bărbii, a gâtului, a poalei mantiei, a ornamentelor din fund și mai ales a umbrelor pliurilor care cad deasupra mantiei, șerpuiesc pe mînci, se încolăcesc în jurul genunchilor. Aceste două categorii de elemente dau naștere unor raporturi care „naturalizează“ deformarea și fac din ea o „asimilare plastică“.

Priviți felul în care fișia de lână de pe mantie, grație acestei benzi verticale uni, menține sprijinind căderea pliurilor. Este același efect, obținut cu alte mijloace, pe care-l regăsim la mînci a căror deschizătură, prin jocul drep-telor, devine la fel de rigidă ca un metal, în timp ce restul hainei pare să cadă liber.

Deși legat de suprafață, planul paginii, spațiul miniaturii nu este deloc încrămășat. Jocul echivalenței plastice îl animă. Maniera de redare plastică a părții de jos a personajului îl confirmă. La dreapta, pliurile care se desfășoară în formă de evantai sub genunchi sînt reluate la extremitatea hainei printr-o linie dreaptă, care le consolidează. În stînga, în schimb, unde pliurile verzi care merg în jos ca un rîu spre poala hainei, motivul pasmanteriei este acela care restabilește echilibrul datorită rigidității sale. Există raporturi încă mai subtile : ați remarcat cum cartea deschisă și capul sfîntului ar face „să se aplece“ pictura spre dreapta, dacă axul fișiei de lână, ușor deviată spre stînga de la linia mediană, nu le-ar redresa

pentru ochiul nostru ? Bancheta scaunului contribuie și ea la această corectare plastică : extremitatea dreaptă se șterge, în timp ce în stînga artistul ne arată fondul pentru a „încărca” această parte.

Trăsăturile personale ale papei cedează locul reprezentării fidele a sfîntului. Cine s-ar îndoi de puterea lui ? Dar aceasta nu ne este nici „spusă” nici „descrisă”. Ea devine un adevăr exprimat a cărui forță o simțim și al cărui sens noi îl înțelegem numai prin contribuția mijloacelor plastice. Atrasă de acestea, atenția noastră nu se mai îndreaptă spre disproporția anatomică, neglijează atrofia extremităților, pentru a adera în întregime la jocul mobil al suprafețelor, al culorilor și al liniilor. Încetînd să mai reclamăm că puterea sfîntului ne-ar fi reprezentată printr-un gest ostentativ, în maniera oratorilor sau a generalilor romani (mod de reprezentare convențional corespunzător ideii pe care ne-o facem despre măreție), încetînd încă să reclamăm că ea ne-ar fi prezentată prin imaginea unei figuri în culmea efortului, cu toți mușchii crispați (corespunzător realismului instantaneelor fotografice), noi acceptăm că ea ne-ar fi, nu reprezentată, ci *tradusă* în limbajul plastic. O pictură fidelă nu este deci aceea care își impune să copieze natura sau modelul, ci aceea care dă adevărului uman o expresie formală echivalentă. În afară de asta, ea nu e decît o trădare.

Să abordăm un ultim punct, legat de cel precedent, și care, ca și el dă prilej fără încetare la neînțelegere : acela al ornamentului. În sensul cel mai larg, acest cuvînt înseamnă tot ce înfrumusețează, decorează, pe scurt, tot ceea ce se adaugă unui lucru pentru a produce un efect plăcut. Podoabă a obiectului principal, este prin aceasta considerat un accesoriu. Repede uitat, nu-ți mai amintești de el decît pentru a zîmbi. Există ceva mai distractiv, decît să răsfoiești un album de modă de la începutul secolului ?

Nu este în consecință extraordinar că pălăria care ne-ar face să zîmbim provoacă admirația noastră cînd ea acoperă capul doamnei Sert? Modelul, este de la sine înțeles, nu are nici un amestec; Vuillard, și numai el singur, este autorul acestei schimbări. Dar care schimbare? Aceea care face ca noi să nu ne comportăm la fel în prezența celor două pălării aproape identice. Cauza? Tocmai am dat de înțeles: pentru ceea ce ține de modă atenția noastră se îndreaptă spre ornamentele în funcție de un anumit gust al zilei, gust exclusiv și tot pe atît de trecător. Dar pălăria lui Vuillard? Că este o pălărie, nu ne putem îndoii, dar pentru că ne comportăm altfel cînd este vorba de ea, înseamnă că trebuie să fie *de asemeni* altceva. De fapt, chiar asta este: pictînd o pălărie, Vuillard pictează în același timp o formă plastică, ceea ce pălăria fotografiată nu este.

Imagine a unei pălării adevărate, aceasta este o podoabă secundară. Ea nu are decît o legătură accidentală cu persoana care o poartă, și mai accidentală cu decorul și cu fondul (este numai un efect de împrejurare ca tînăra să stea în fața unei nișe; ea ar fi aceeași și pălăria ei de asemenea, dacă fotografia ar fi fost făcută pe stradă).

Dimpotrivă, pălăria lui Vuillard devine o formă plastică *în sensul că nu e nimic care să nu fie în legătură indispensabilă cu ea, cum și ea este în legătură indispensabilă cu celelalte elemente ale tabloului*. Observați cum artistul o integrează în spațiul-plan; înlăturînd orice sugestie de profunzime, el o înscrie într-un spațiu limitat din care fac parte în mod egal bustul și profilul femeii. Totuși pentru a preîntîmpina impresia imaginii lui Epinal care ar putea rezulta, el recurge la un joc de pete de culori: astfel fondul cafeniu este tăiat de un dreptunghi luminos (fără îndoială fereastra), el însuși tăiat de pete verzi (fără îndoială copacii), în timp ce pe haina întunecată de culoare închisă apar cîteva linii albastre, ca niște urme

de gheare. Dar, printre toate aceste suprafețe întrerupte, pălăria prezintă cea mai mare complexitate : suprafața ei este împărțită ca și cum ar fi tăiată în fațete. Dacă se suprimă dreptunghiul luminos din fund, pălăria nu mai este decât o excrescență tipătoare. Dacă suprimăm pălăria, contrastul dintre fondul întunecat și dreptunghiul luminos din fund izbește prin violența sa, înăsprește profilul reducându-l la starea de siluetă. În schimb, raportul dintre pălărie și dreptunghiul luminos permite să introducă, lucru neașteptat, *lumina într-un spațiu fără profunzime*. Dar în loc ca ea să intre, ca în realitate, pe o fereastră, făcând „să se întoarcă“ profilul, răsfrângând umbre sub relief, ea se metamorfozează în fațetele plate ale pălăriei, răspîndind, grație micilor dreptunghiuri albastre și albe alternate, o claritate fără umbră nici reflex, și fără relief. Se înțelege de la sine că această pălărie nu are putere magică. Puterea ei constă în întregime în raporturile de linii și culori care o constituie, o formează cu restul operei.

Iată ceea ce este clar : sau ornamentul (îmbrăcămintea, coafura, copacul, casa, mobila etc.) devine formă integrîndu-se într-un limbaj plastic coerent — în care caz el participă la alcătuirea tabloului și la semnificația sa — sau el nu este decât un accesoriu care, în ciuda mării sale frumuseți, rămîne o podoabă indiferentă.

- 45 Cîți „pictori militari“ manifestă o fidelitate condamabilă reprezentîndu-și generalii, cu chipiul în cap, numai pentru motivul de a pune în afara oricărei îndoieli, prin aerul marțial și prin galoane, rangul modelului său ! Împotriva acestor viteji care fac pictură „fiți gata“, „luați seama“, un Dürer ne demonstrează cu strălucire ce se poate obține dintr-o pălărie fără stele,
- 46 fără galoane. Trăsăturilor etalate cu generozitate din *Portret de bărbat* se asociază o pălărie de o măreție virilă, demnă de cel care o poartă. Dar în timp ce deasupra figurii capătă consistență încununarea, se observă că el răspunde

unei exigențe plastice definite compensînd prin întinderea suprafeței reliefului blănii și al figurii. Dacă o acoperim cu degetul figura iese în afară, reliefindu-se excesiv. Pălăria deci este aceea care unește volumele din fund și prin aceasta stabilește echilibrul tabloului. Pentru a preveni efectul contrastului care s-ar putea naște între relieful bărbatului și suprafața pălăriei lui, artistul are grijă să o înscrie pe aceasta în linii curbe, care amintesc curbele volumelor¹. Datorită acestei noi echivalențe plastice, trecerea se face fără bruschețe.

În rezumat, nu termenii de formă, ornament, deformare, poartă responsabilitatea incertitudinilor a căror pricină sînt, ci sensul pe care noi li-l atribuim. Or sensul nu este niciodată dat, el rezultă întotdeauna dintr-un raport pe care noi îl stabilim. Astfel, că atît timp cît pretindem de la termenii de formă, ornament, deformare, de a ne raporta explicit sau implicit la *ideea* pe care noi o avem despre obiecte pe care ele o reprezintă în realitate, să ne asumăm responsabilitatea acestor echivocuri de care ne plîngem. În schimb, îndată ce noi acceptăm că ele reprezintă *obiecte depinzînd de legile picturii*, aceleași cuvinte se lămuresc în lumina adevărului. Acesta este efortul pe care trebuie să-l facem noi înșine pentru a face dreptate în artă, folosind în această privință un vocabular care-i va fi potrivit, adică al cărui sens să fie orientat de experiența estetică și nu de o alta.

¹ În portretul lui Vuillard, unde domină tenta de o singură culoare, pălăria este construită cu ajutorul liniilor drepte.

Simțurile noastre iau parte numai în mică măsură la lectura unei cărți ; imprimarea și calitatea hîrtiei intervin destul de puțin, exceptînd edițiile de lux. În pictură se întîmplă cu totul altfel ; simțurile noastre joacă aici un rol determinant, cel puțin la fel de important ca inteligența sau imaginația. „*Textul pictural*“ se schimbă într-adevăr de fiecare dată cînd se schimbă materia. Două portrete de Rembrandt, unul gravat, celălalt pictat, sînt opere diferite în ciuda identității subiectului. În primul, trăsăturile doctorului Bonus și lumina care le dă claritate nasc o rețea fină de hașuri, care țese acvaforte pe placa de aramă ; în al doilea, ele dau naștere picturii în ulei, care fărămițate foarte tare, le zugrăvește cu pastă de culoare în întregime. Deci, dacă formele se schimbă odată cu materia (vedeți exemplul mîinilor), aceasta înseamnă că în pictură realitatea tabloului ține atît de materie cît și de subiect. Iată de ce este atît de greu să vorbești unei persoane de un tablou pe care nu l-a văzut. Descrierea care i se face poate cel mult să-i dea o idee despre subiect, dar nu poate da, ca să zicem așa, nici o idee despre materie.

De această dificultate se lovesc negreșit toate lucrările despre pictură, și într-o carte cum este aceasta, noi nu o putem evita. De fapt cuvintele de linie, culoare, spațiu, formă, suprafață, profunzime, sînt cuvinte *abstracte*. Folosirea lor, impregnată toată de lecțiile de geometrie din copilăria noastră, întărește încă acest sens. Or lucrurile pe care le desemnează sînt întotdeauna *fenomene concrete* care se confundă în unitatea operei. Deci dacă simțim nevoia să le deosebim, aceasta înseamnă să ne aducem aminte că este imposibil să luăm cunoștință de această unitate dintr-o dată, și că avem nevoie de ajutorul *perspectivelor* succesive și complementare, conforme naturii operei de artă și naturii noastre. Termenii abstracți servesc la a orienta gîndul nostru și la a face mai fermă atenția noastră. Ce putem deci descoperi mutîndu-ne privirea către materie?

După cum se știe, Renașterea a cunoscut o adevărată înflorire a nudurilor, printre care cele ale lui Giorgione, Tițian, sînt fără îndoială cele mai frumoase. Or asemenea nuduri nu au existat niciodată mai înainte. Evul Mediu le-a ignorat netolerînd deloc nudul, numai forțat, în personajele lui Adam și Eva, cîteodată în cele ale demonilor sau ale celor înviați. Dar ce sînt, pe lîngă operele Renașterii, nudurile de la Cripta din Auxerre sau de la biserica din Saint-Savin, imagini reci evocînd numai blestemul păcatului! Ceea ce descoperă deci Giorgione la fel de bine ca și Tițian este frumusețea cărnii trupului, voluptatea nudului, care fac din femeie, nu o proscrisă a paradisului, ci fructul savuros al pămîntului, al unui pămînt fără păcat (și probabil fără Dumnezeu), grădina de desfătări care nu mai tulbură amintirea Paradisului.

Ceea ce trebuie văzut este că metamorfoza nu mai este legată numai de o schimbare a moravurilor, a unui sentiment diferit de viață, a unei concepții a bărbatului (și a femeii), ci și de descoperirea unei materii noi, a unei tehnici noi : pictura în ulei.

Se înțelege de la sine că nu este deloc vorba de o determinare, după cum am văzut în prima parte, de un fel de vocație a materiilor sau a materialelor¹. Ceea ce demonstrează foarte bine că comportamentul lor și cel al formelor, fiind imprevizibile, nu sînt deloc întîmplătoare. Trebuie deci să acceptăm, că între întîmplare, care este absența oricărei cauze cunoscute, și cauzalitate, care este absența oricărei întîmplări, este loc pentru alte feluri de relații, ca cel al vocației, care se exprimă în pictură prin raporturi de afinități.

- 51 Aceasta ne-o dovedește exemplul mozaicului. După cum fiecare știe, mozaicul este făcut din cuburi mici de piatră, de marmură sau smalt (sticlă colorată în albastru), ale cărui bucăți de *origine diversă, de dimensiuni inegale*, prezintă o suprafață *cînd zgrunțuroasă, cînd netedă*, bucăți care se juxtapun și care, în consecință, nu se pot întrepătrunde, fiecare formînd *un loc determinat*, ale cărui *limite rămîn vizibile prin spațiul dintre ele*. Asemenea condiții nu sînt arbitrare; ele țin de natura materiei. Dacă mergem la Ravenna, putem constata că întreaga artă a mozaicarilor provine din aceea că ei au lucrat respectînd aceste condiții. Culoarele fiind cîmpuri limitate predispun la un spațiu plastic fără profunzime. Astfel se poate vedea că ei țin seama în mod spontan de cele două dimensiuni ale zidului. Figurile umane, supuse logicii interne a acestui spațiu, se înscriu aici fără energie. Foarte puțin sau fără relief; umbrele se prefac în culori; juxtapuse, ele consolidează desenul cuprinzînd formele într-un

¹ De fapt cuvîntul materie trebuie să-l scriem la plural în dată ce e vorba de pictură. În timp ce știința definește materia pentru a o reduce la o abstracție care se poate măsura, arta încearcă să lucreze cu comportamente concrete ale diferitelor *materii* sau cu materiale, ordonîndu-le unei calități sensibile și expresive. Materia în primul caz și materiile în al doilea, aparțin deci, în ciuda similitudinilor aparente, celor două ordini distincte din realitate. Lumina electrică pe care o folosesc cineticii nu face excepție.

fel de armătură. În loc de a se uni unele cu altele, obiectele își mențin fiecare integritatea lor. În fine, cuburile inegal înzestrate și zgrunțuroase, netede și aspre, asigură mozaicului o măreție decorativă și o calitate de epidermă, care îi sînt proprii. Pe cînd ele se acordă cu aceste suprafețe ritmice, ochiul nostru simte plăcerea materiei lor.

Pe lîngă operele din Bizanț, pe lîngă cele din Ravenna, cele mai subtile mozaicuri din San Pietro din Roma nu sînt decît vanitate. Executate din ordinul papilor de artiști cîndva celebri, ele își propun să reproducă principalele tablouri din Renaștere și asta, cu atîta grijă de fidelitate, că sfîrșesc prin a nu mai fi deosebite de originalele în ulei ! Nu se ajunge pînă la a număra aproape zece mii de nuanțe la unele dintre ele ? Este greu de imaginat o aberație atît de laborioasă. Imitînd proprietățile altei materii, ele se îndîrjesc să construiască un spațiu în profunzime pentru a introduce acolo, prin jocul valorilor, volumele și umbrele. Asta este făcut din culori ! Multiplicate pînă la exagerare, ele devin insipide. Și epiderma, disprețuită pentru a fi fost șlefuită, nu mai este decît o suprafață insipidă. Tot ceea ce făcea caracterele mozaicului a dispărut. Materia pe care o omori nu produce decît obiecte născute moarte. Este ceva mai inutil decît turul de forță al lui Marcello Provenzale care a reușit să facă 52 să fie luat mozaicul său drept un tablou ?

Astfel, de la această producție uriașă, nu reținem decît ideea unei virtuozități gratuite. Nu este vorba aici de un paradox. În timp ce anonimii din Ravenna afirmă sus și tare uniunea indisolubilă dintre formă și materie, copiii de după Renaștere o neagă. Mozaicurile devin la aceștia industrie, și prosperitatea pe care o dovedesc nu este decît o manieră de a deghiza sărăcia sa. Prezența materiei se manifestă deci prin exigențe care, fiind și limite,

sînt simultan și resurse, în sensul că datorită lor fiecare materie are fizionomia sa.

Ca și materia, tehnica întreține cu lumea formelor raporturi nu mai puțin strînse. În sensul cel mai larg, tehnica este ansamblul procedeelor cerute de folosirea anumitor instrumente, ele înseși condiționate de natura materialului și de scopul pe care artistul și-l propune. Există deci în pictură tot atîtea tehnici cîte materii diferite. O greșeală foarte răspîdită constă în a crede că tehnica este pur și simplu o chestiune de meserie. Astfel munca artistului este împărțită pe nedrept în două operații succesive : *întîi* conceperea operei care este, după cum se crede, faza creatoare, *apoi* executarea, care este faza tehnică. Or dacă este adevărat că poți fi tehnician fără să fii artist, este fals că poți fi artist fără să fii tehnician, pentru că creația artistică este un tot ce nu se poate descompune în concepere și execuție. Tehnica nu este deci pur și simplu un ansamblu de procedee pentru a executa forme, *ea însăși participă la geneza formelor*. Cu riscul de a împinge analogia pînă la extrem, putem spune că dacă artistul procrează, tehnica este cea care creează și că unul fără celălalt sînt la fel de sterile pe cît sînt de fecunde cînd sînt împreună. Deci — și asta este ideea esențială care trebuie să o desprindem — tehnica este *de asemenea* creatoare.

De fapt, istoria artei nu este departe de a fi o istorie a tehnicilor. Pictura în ulei care începe în Renaștere inovează o lume a formelor, care nu a fost cunoscută și care nu *putea* fi cunoscută în Evul Mediu. Or, contrar la tot ce se spune, Evul Mediu folosea curent pictura în ulei. Nu cădem în contradicție ? Să precizăm deci că, cunoscînd pictura în ulei, ei o foloseau numai excepțional ; ea servea mai ales la acoperirea sculpturilor în lemn pentru a le proteja de umiditate, pentru a acoperi bananii și

drapelele expuse în aer sau la intemperii. Cu toate că a fost cunoscută, pictura în ulei avea funcție utilitară, în mare parte străină de artă. Deci nu frații Van Eyck sînt aceia care au inventat-o, ci mult mai important este ceea ce au inventat ei ! *Lor li se datorește faptul de a fi scos pictura în ulei din funcția ei utilitară pentru a face din ea o tehnică artistică, și în Mielul mistic, glorioasă origine, a cărei metamorfoză se realizează reîmprospătînd pictura de fond la culme. Departe de a fi simple procedee de execuție, tehnicile sînt forțe creatoare strîns legate de viața formelor pe care le condiționează. Animate de geniul artiștilor, ele conservă forța lor creatoare atît timp cît ele rămîn fi-dele lor înseși și o pierd îndată ce, din spirit de imitație, ele încearcă să se plagieze unele pe altele, cum am văzut în exemplul mozaicului.*

Este extraordinar să observi că în cursul istoriei tehnicile apar, se afirmă, cad în desuetudine, reînvie ca și cum, dacă în același timp ele sînt legate de viața formelor, ele ar fi legate și de cea a oamenilor, fără ca să poți spune dacă semnificațiile noi provocă schimbările tehnicilor sau dacă, din contră, schimbările tehnicilor incită oamenii să exprime noi semnificații. Pictura în ulei iese din funcția sa utilitară numai în momentul în care se instaurează naturalismul în Renaștere, care creează poezia de aici înainte ; dar se poate presupune de asemenea că dezvoltarea picturii în ulei nu este străină prosperității naturalismului. Totul se petrece ca și cînd omul ar merge în întîmpinarea tehnicii, și tehnica în întîmpinarea omului, și unul și celălalt conduși de corespondențe misterioase.

Dar abandonînd această chestiune care decurge mai degrabă din psihologie sau din psihologia artei, să vedem încă, cum se manifestă

prezența tehnică în operă. Poate este de ajuns să reamintim exemplul mozaicului pe care l-am studiat mai sus, mai bine încă, să-l confirmăm prin cel al vitraliului.

Este esențial că tehnica vitraliului constă în a asambla într-un cadru de plumb bucăți de sticlă de diverse culori. De dimensiune inegală și de densitate variabilă la origine, ele erau tăiate cu fierul roșu, apoi nivelate cu un instrument de șlefuit sticla; suprafața lor rămânea totuși aspră, adesea deformată, și culoarea prinsă în masă, conținea bășicuțe. Dar ținând seama de condițiile în care sticlarii romani și gotici și-au fundat arta lor și au creat forme compatibile cu spațiul făcut din bucăți de sticlă juxtapuse în mod inegal. Astfel relieful este exclus, sau, dacă este tolerat, nu intră decât cu multă moderație. Formele nu ies de loc din planul din care, pe de altă parte, ele își trag caracterul monumental și static. Spre deosebire de mozaic, care face folosirea liniilor dificilă, vitraliul permite acestora să se desfășoare; chemate să deseneze trăsăturile figurilor, ale corpurilor, ale mâinilor, pliurile hainelor, ele nu abordează în general conturul și, abandonate suprafeței, tind în mod foarte natural spre caligrafie ca în pictura de manuscris. Distribuite în bucăți de mărime inegală, dar fiecare dintr-o singură bucată, lumina se acomodează greu cu un număr așa mare de culori; astfel ele sînt reduse în mod deliberat, orice accent fiind pus pe strălucirea lor. Barele de plumb înseși, care par să aibă numai o funcție utilitară, se unesc cu opera, pe de o parte întunecînd formele, pe de altă parte exaltînd culorile prin contrast. Cu cît lumina devine mai intensă, cu atît mai mult se afirmă formele, și cînd soarele pălește, ele nu se topesc, fiindcă contrastul se micșorează odată cu el. Departe deci ca tehnica să fie cea mai din urmă soluție, ea este,

ca și materia, un ansamblu de condiții care impun limite artistului, dar simultan fac aceste limite fecunde¹.

Astfel materiile și tehnicile sînt *părți constitutive ale operei*. Formele nu există înaintea lor, dar se realizează odată cu ele. Un mozaicar nu „gîndește” ca un pictor de fresce. Concepția amîndurora este stimulată, orientată, elaborată în parte de prezența materială a cuburilor de sticlă pentru primul, a zidului și a acuarelelor pentru al doilea. Fără sprijin gîndirea este inertă; ea trebuie să se supună unor condiții pentru a întemeia o structură.

Pictura ne propune deci tot atîtea contacte cîte materii și tehnici diferite. Nici simțurile noastre, nici spiritul nostru nu sînt frapate la fel de o acuarelă sau de un tablou în ulei. Prezența apei conservă obiectelor ceva fluid, ca și cum forța lor ar proveni chiar din fluiditatea lor. În schimb, uleiul aduce, dacă nu întotdeauna o robustețe, cel puțin o prezență mai „senzorială”. Dacă formele se construiesc sau se fărâmițează într-o scînteiere a impresiunilor, ele rămîn mai aproape de emoție ca cele ale pictorilor în acuarelă. Mai mult decît avem acces direct la suflete, noi avem acces în mod direct la formele pure. Suflete și forme există pentru noi numai manifestate în „corpul” tehnicii, în „carnea” materiei. Aceasta este fără îndoială cauza pentru care contactele noastre cu operele de artă și cu ideile sînt atît de diferite. Unele ne transmit concepția omului, celelalte prezența sa.

Or, dacă opera de artă ne emoționează în așa măsură, este că ea însăși este „emoționată”. Să nu credem că este un joc de cuvinte.

¹ Tocmai acest lucru marele public îl acceptă cu atîta greutate. Pentru el, de obicei contează numai fidelitatea reproducerii și tehnicile îl apar numai ca niște mijloace, unele grosolane, altele rafinate, pentru a ajunge la aceasta. Se crede că pictura în ulei, care, din toate tehnicile, se pretează cel mai bine la efectele imitației, îl dă sentimentul de perfecțiune!

Pentru noi, a fi emoționat înseamnă a fi mișcat în sensibilitatea noastră, a încerca o impresie, faptul că ceva *se imprimă* în noi. Mai mult decît materia și tehnica suportă în mod pasiv intervenția artistului, artistul nu li se supune în mod pasiv. Așa cum ele îi comandă anumite comportamente, artistul le *imprimă* marca sa personală, impresionîndu-le, dacă nu în conștiința lor (expresia pare hazardată), cel puțin în temperamentul lor și acesta n-ar tăgădui-o. *Tușa* este astfel *punctul de întîlnire între materie și tehnică pe de o parte, mîna pictorului și unealta sa pe de altă parte*. Înscrisă în carnea operei, ea se perpetuează aici printr-o linie vie, vizibilă și durabilă. Cum ne-o arată macrofotografia, două tonuri asemănătoare, unul al lui Van Gogh, celălalt al lui Pissarro, sînt mijloace plastice diferite. În timp ce culoarea lui Van Gogh se întinde în benzi largi care curg cu impetuositatea unui torent sau a unei lave, cea a lui Pissarro procedează prin pete de culori înlănțuite, ca un zbor de frunze aurite pe o pînză.

Dar miniaturistii din Evul Mediu? Cu siguranță, tușa lor este departe de aceea a lui Van Gogh! Ea este totuși sesizabilă și găsește în discreția ei rațiunea de a fi plastică. Într-adevăr, pentru a conserva desenului precizia sa, culorilor aplicate mai șters puritatea lor, în fond puterea sa decorativă, ea se unește și devine netedă, participînd în felul ei la structura principală a operei.

Se poate vedea cît este de absurd să pretinzi ca toate operele să aibă aceeași „perfecțiune”; fiecare poate avea numai pe aceea care i se potrivește. Trebuie deci abandonată ideea ridicolă (și totuși atît de răspîndită încă) că un tablou este cu atît mai frumos cu cît pictorul își dă osteneala pentru el cu mai multă migală, sau a folosit mai mult timp pentru a-l face. Nici migala, nici timpul executării tabloului nu fac prestigiul lui Van Eyck. Grandoarea sa

este de a fi știut să profite din această migală și din acest timp pentru a instaura o lume de forme noi și valabile. De asemenea, prestigiul lui Frans Hals nu provine din faptul că el a disprețuit migala, ci din aceea că îndrăzneala tușei sale este în acord, mai ales în ultimele sale pânze, cu imaginația de vizionar.

Singură, culoarea este un trup fără viață. Numai în contact cu mâna ea se trezește. Tușa este acea linie nervoasă care dă un accent personal stilului artistului. Scînteiere vitală, ea este o structură care se subordonează simultan formelor și spațiului. Datorită ei, pictura nu este numai locul, unde trăiește spiritul, dar și locul unde își lasă amprenta.

FOLOSIREA AGENȚILOR PLASTICI



ABORDAREA COMPOZIȚIEI

Astăzi, fotografia este la îndemina tuturor iar ilustratele zise pitorești abundă. Iată una dintre ele, care în vraja nedeslușită a unui clarobscur pare să ne îmbie. Odată străbătută prima perdea de arbori, se ajunge la un vechi puț care amestecă prospețimea cu mirosul de mușchi; umbra care îmbracă povârnișul din stînga se oprește lîngă niște pietre dintre care una, circulară, strălucește în soare. În dreapta se deschide un luminiș unde cerul devine difuz, și începi să te gîndești la plimbările făcute, la cele pe care le vei face... Instrument de evocare, fotografia este înainte de toate o imagine-pretext, la care sfîrșești prin a-ți muta privirea.

Să ne referim acum la tabloul lui Cézanne. La prima privire ne convinge în mod paradoxal: 56
că este vorba de același peisaj;
că este vorba de un peisaj total diferit;
că ne comportăm față de el totodată la fel și în mod diferit.

Dacă ne dăm osteneala să-l examinăm, mai întîi se impun asemănările. Locul este același: iată copacii, puțurile, iată piatra de moară, frunzișul, cerul. Dar deosebiri le nu întîrzie să se afirme; nu este un copac în plus la Cézanne în boschetul din dreapta? Copacul din stînga nu are el mai puține crengi? Și pietrele și frunzele, ca și cînd sînt mai puține. Adăugarea sau

suprimarea modifică fizionomia peisajului. Să privim mai de aproape încă, se observă că arborii nu sînt plantați în același fel, că puțul, văzut cu lupa, se pare că este adus înainte. În înfățișarea neclară a luminii își face loc, în dreapta, o țesătură de frunziș ajurat; mărăcinii din primul plan se reduc la cîteva tije; copacul cel mare din extrema dreaptă s-a dedublat; arborele în formă de X își mărește distanța dintre picioarele lui, desăvîrșindu-și traiectoria verticală. Dacă păduricea supraviețuiește prin liniile sale mari, nu este un detaliu, unul singur, care să nu fie transformat de către artist. Identitatea subiectului și a tabloului nu este decît superficială.

Natura, se știe dealtfel, este risipa însăși. Abundența cu care ea ne înconjoară, ne leagă, și sfîrșește de asemenea prin a ne obosi cîteodată. Solicitate din toate părțile, simțurile noastre nu mai gustă decît o impresie confuză, captivantă, dar pe care nimic nu o stăpînește, nici nu o reține. Dacă totul este mișcător, cum să-ți dai seama de mișcare, cum să o apreciezi? Dacă totul este divers, cum să-ți dai seama de diversitate, cum să te bucuri de ea? Dacă totul abundă, cum să-ți dai seama de abundență, să te delectezi cu ea? Opera de artă nu poate, nici nu vrea să rivalizeze cu natura, la origine avînd, ca și în principiul ei, *mai întîi o reflectare asupra ei*. Să luăm seama, reflectarea nu este numai o problemă de gîndire; ea se manifestă la fel de bine la nivelul sensibilității. Spectacolului naturii, artistul îi substituie deci *o rînduire*, adică un ansamblu de raporturi legate între ele, prin care se exprimă tocmai reflectarea sa și prin care, pentru spectator, plăcerea confuză se transformă în delectare uniformă. Păduricea lui Cézanne nu este nici un fel motivul simplificat, mai mult, opera de artă și fotografia nu sînt, mai precis vorbind, comparabile (chiar dacă le punem una lîngă alta din

nevoia de a explica). Opera de artă depinde de o rînduială care se caracterizează prin intervenția omului.

Pusă în ordine de mijloacele plastice, compoziția stabilește raporturile fundamentale ale operei, acelea care au legătură cu repartiția de la suprafață, cu dispunerea formelor, a proporțiilor lor. Ea răspunde uneia dintre nevoile esențiale ale spiritului, aceea a coerenței; ea se referă la o aspirație profundă a ființei noastre, de a constitui o realitate al cărei autor să fie omul. Între fotografia păduricii și tabloul lui Cézanne, este această diferență, esențială, în care prima se întoarce în mod exclusiv la natură, iar al doilea la natură și la om inclusiv.

O privire simplistă ne-ar face să asimilăm compoziția picturală la geometrie. Redus la o schemă, tabloul lui Cézanne poate fi totuși identificat. În mod cert, suprafețele principale sînt indicate, dar opera a dispărut. Liniile geometrice au drept scop demonstrația, așa cum geometria are drept scop speculația. Or, demonstrația ca și speculația sînt la fel de incompatibile cu arta. De asemenea așa cum aceasta nu poate imita natura, ea nu poate imita geometria. Mai mult decît artistul nu reușește să ne dea substitutul unei senzații, el nu poate să ne dea substitutul unei creații. În pictură deci, compoziția tabloului se organizează în așa fel ca ea să nu se supună niciodată naturii, nici geometriei. Formele se pot întinde acolo pînă devin linii *aproape* geometrice, cum se văd la cubiști sau la abstracționiști, sau destind pînă devin *aproape* copia aparențelor naturale, la un Millet sau un Courbet de exemplu. Totuși, nici operele din trecut, nici cele din prezent nu trec niciodată o limită sau alta, pe care ele le respectă în mod egal.

75 Iată confirmată existența unei ordini intermediare între senzație și gîndire, care, prin natura sa, transformă elementele de care se folosește,

definițiile care li se dau, percepțiile înseși pe care le avem, într-un cuvânt care instaurează un mod nou de corespondență.

58 Să judecăm, dintr-un punct numai, confrun-
tînd alternativ fotografia păduricii și schema
pînzei lui Cézanne. În primele două documente,
se constată că obiectele, copacii sau liniile geo-
metrice ocupă suprafața, altfel spus fiecare are
o porțiune. Suprafața este deci păstrată în al
doilea, conform definiției geometrice, pentru un
întreg susceptibil de a fi împărțit în părți egale
sau inegale, iar în primul, conform sensului
comun, pentru un recipient în raport cu niște
conținuturi. În ambele, atenția noastră se în-
dreaptă de preferință către „plinuri“ în detri-
mentul „golurilor“, spațiul neocupat fiind con-
siderat ca disponibil, indiferent în ce fel.

59 Compoziția picturală pe care ne-o dezvăluie
tabloul lui Cézanne ne propune ceva cu totul
diferit : departe de a ne prezenta o suprafață
divizibilă, ea ne oferă un tot omogen ; de aici
urmează că „golurile“ nu au mai puțină impor-
tanță decît „părțile compacte“ sau pentru a
vorbi corect, această distincție între gol și com-
pact nu are sens. Intervalele care separă copacii
au tot atîta importanță plastică ca și copacii
înșiși. Relația dintre recipient și conținut se
arată nu mai puțin improprie. Nu este vorba
de a localiza obiectele într-un spațiu neutru.
Acesta este promovat la aceeași existență ca
și obiectele înseși. El este acela care întinde
rețeaua sensibilă în care formele se prind și pe
care la rîndul lor o constituie. El devine prin
aceasta la fel de „activ“, de real ca și ele.

Departea deci de a reduce compoziția la pla-
sarea unor elemente pe o suprafață, în felul în
care se assemblează bucățile unui puzzle (joc
de reconstituire a unui întreg din fragmente
decupate), ea procedează prin metamorfoză.
Prima condiție a limbajului plastic este după
ea, ca arborii, frunzișul, pietrele, intervalele.

culorile, să devină *forme*, toate de aceeași natură, dacă nu considerabile, a căror dispoziție să fie menținută de o forță internă.

Copacii care figurează în pânza lui Cézanne continuă să reprezinte copaci, dar simultan produc asupra noastră o impresie de măreție moderată. Oricare ar fi elementele la care ei recurg (reprezentarea obiectelor care sînt imaginile pentru pictor), nici unul nici celălalt, pictor sau poet, nu le pot folosi *fără a le converti în mijloace de expresie*. Sentimentul de solemnitate moderată care ne cuprinde la contemplarea tabloului lui Cézanne este o problemă de forme. Pentru pictură, compoziția este deci mai puțin „punerea în raport a părților“, cum este definită pe scurt, *punerea în raport a elementelor convertite în mijloace plastice în vederea transmiterii spectatorului a sentimentului sau a emoției artistului*.

Aceasta stabilită, să vedem cum se manifestă ea. Mai întîi printr-un *efect de totalitate*. Este banal să amintim că, unei opere de artă nu poți să-i adaugi sau să-i suprimi nimic. Totuși sub această banalitate se ascunde un adevăr de mare importanță. Privind fotografia scenei din pădure, este ușor să constatăm că ochiul ar putea la fel de bine „să debordeze“ la dreapta sau la stînga. Limitele fotografice sînt întotdeauna provizorii și întîmplătoare. Depinzînd în special de subiect, ele au mai întîi funcția de a decupa peisajul în părți. În schimb limitele tabloului sînt *de netrecut*. După cum am văzut, aceste limite determină un spațiu specific în care se afirmă o prezență străină la ceea ce-l înconjoară, și care se manifestă în întregime în tablou și numai în el. Cu siguranță este posibil să distingem părți sau elemente în pânza lui Cézanne : platra de moară, puțurile, copacii, cerul, frunzișul, dar această distincție nu mai are sens ca și cînd, într-un poem, pretindem să izolăm cuvintele după categoriile verbului, articolului, complementului. Ordinea gra-

matală nu se confundă cu ordinea poetică sau artistică. În aceasta, părțile sînt organice și în totalitate solidare.

60 Dacă comparăm tabloul lui Cézanne cu una din nenumăratele pînze pe care le datorăm amatorilor de peisaje de pădure, nenumărați și ei, semnificația acestei solidarități organice apare fără greutate. La Martin-Kavel, copacii nu sînt nici mai puțin numeroși, nici mai puțin înfrunziți. Ca și în fotografia din Chateau Noir, ei își îmbină ramurile cu cerul, cu frunzele moarte de pe drum, cu pietrele. Totuși, tabloul lui Cézanne se deosebește esențial, și de fotografie, și de tabloul lui Martin-Kavel. Într-unul ca și în celălalt, ansamblul de obiecte figurate se prezintă ca un *întreg*, pe cînd la maestrul din Aix ele formează o *totalitate*. Întregul rezultă din suma elementelor care se adaugă unul la celelalte în virtutea funcției lor cantitative. În *totalitate* fiecare element cedează o parte din unitatea sa ansamblului și se transformă în virtutea funcției sale calitative. Peisajul de pădure al lui Cézanne nu este nici produsul unei adunări, nici rezultatul unei juxtapuneri de obiecte. Copaci, puțuri, piatră de moară, culori se compun între ele pentru a participa, fiecare în felul lui, dar toți fără excepție, la expresia măreției moderate care se degajă din pînză.

61 Să clarificăm acest punct într-un exemplu studiind cum artistul a fixat copacii în partea dreaptă a tabloului său: extrem de inegale în fotografie, trunchiurile capătă o mărime aproape asemănătoare în pînză. Între copacii 1 și 3 (fotografie), copacul 2 pare cu atît mai plăpînd cu cît 1 este mai puternic și cu cît 3, format de un dublu arbore fus, este mai mare; redus la un fir, existența sa este parcă înăbușită de prezența vecinilor. Conștient de pericol, Cézanne inventează modificarea peisajului adăugînd în mod deliberat un copac între 1 și 3, de unde seria 1—2—2 bis—3—4. Simultan el aduce trunchiurile la o dimensiune sensibil egală. 78

Datorită acestei transformări, ineficace la prima vedere, artistul introduce elemente care prin caracterul lor, dau naștere unor raporturi pe care arborii fotografiați și arborii din natură nu le cunosc.

Dar care raporturi ? Să observăm copacii : în fotografie, intervalele lor sînt o chestiune de întîmplare, de asemenea direcția arborilor fus. În schimb, în pînza lui Cézanne, arborii 1 și 2 urcă paralel spre stînga ; 2 și 2 bis formează un unghi ascuțit ; 2 bis și 3 combină din nou niște paralele și un unghi ascuțit (acesta mai deschis decît precedentul), fenomen mai amplificat la arborii 3 și 4. Ceea ce înseamnă că întotdeauna trebuie să ne referim la un singur aspect, în care Cézanne, departe de a reproduce elementele peisajului, le transpune pe pînză supunîndu-le unui ritm¹ ; de unde micșorarea trunchiurilor la o măsură comună, de unde plantarea copacilor în direcțiile studiate. Succedîndu-se într-o serie ordonată (perioadă tare — trunchiurile ; perioadă slabă — intervalele), copacii lui Cézanne nu încetează să reprezinte arbori, dar simultan trezesc în spiritul spectatorului sentimentul unei măsuri, mijloc de expresie a cărei natură este privată. Existența lor se compune, pe de o parte din imaginea obiectului figurat, pe de altă parte din ritmul care ia naștere în tablou și prin el ; ritmul pe care l-am căuta în van în fotografie ca și în peisajul de pădure al lui Martin-Kavel.

Compoziția are deci ca scop să ordoneze părțile eterogene ale naturii în elemente omogene ale limbajului, pentru a produce asupra spectatorului sau a cititorului o *unitate de impresie*.

Pentru a ne familiariza cu acest fenomen, să-l considerăm și din alt unghi. Se știe că uimitoarea răspîndire a artei italiene, în seco-

79 ¹ Această problemă este studiată mai pe larg în capitolul *Abordarea ritmului*.

64 lul al XVII-lea, este în special datorată școlii fundate de frații Agostino și Annibale Carracci, ajutați de vărul lor Lodovico. Or, această „Accademia degli Incamminati“ (școală de îndrumare) nu pretindea nimic mai puțin decât să învețe maniera de a face capodopere combinând aportul principalilor maeștri. Împrumutînd de la florentini știința desenului, de la venețieni aceea a culorii și efectelor luminoase, frații Carracci au crezut, de bună credință, fără îndoială, că ar putea să-și însușească și să comunice secretele unei arte „perfect universală“. A rezultat din aceasta, din partea lor mai întîi, din partea numeroșilor lor elevi apoi, o producție abundentă care s-a răspîndit în Europa întreagă, și pînă în Lumea Nouă. Acest academism inspirat de cele mai bune rațiuni, dar ignorînd rațiunea, aruncă o lumină nouă asupra naturii compoziției. Să privim „punctul de atracție“ al fraților Carracci, decorarea Palatului Farnese, la Roma, care este mai ales opera lui Annibale : se remarcă imediat că fenomenul ține de îndemînarea cu care decoratorul a știut să tragă folos din operă și din formulele celebre. Prin aceasta, fidel idealului său de eclectism, el pretinde de la busturile antice modelul marilor Hermes, care nar să susțină armătura boltei. Amintirea lui *Hercule Farnese*, una din marmorele grecești cele mai ilustre — pe care o avea dealtfel în fața ochilor — se regăsește la fel de bine în pictura sa *Hercule la picioarele Omfalei* ca și în *Polyfem*. Prezența lui Michelangelo este mai evidentă încă ; nici un personaj, nici un motiv, și chiar pînă la planul însuși al decorației, care nu amintește de Capela Sixtină, cu excepția boltei Palatului Farnese unde golurile sînt înlocuite de medalioane sau de *ignudi*. Dacă nu ar fi vorba decît de influențe ! Dar decoratorul nu este deloc de părere să disimuleze. Împrumuturile, el le proclamă, ca și cum și-ar face un titlu de glorie din a perfecționa reliefurile pînă la înșelare, pînă la a imita în medalioane culoarea și materia bronzului. Mărtu-

rie de cultură, diplomă de virtuozitate? Adept al marilor maestri din Renaștere, Annibale Carracci dovedește cu brio pînă în ce punct știe să rivalizeze cu ei, dar talentul său — și acesta este limita iremediabilă — nu merge dincolo de cea a unui rival.

Strălucit exercițiu școlăresc, decorarea pare să formeze un tot. Fiecare din părțile sale manifestă în mod izolat oarecari merite picturale; dar unitatea de ansamblu este abandonată. Deci dacă compoziția are ca efect ordonarea diferitelor părți între ele în vederea producerii unei unități de impresie, trebuie să adăugăm că ea nu ajunge la aceasta, decît cu condiția să se supună unei *unități de expresie*, de care numai artistul creator este capabil. Cea mai frumoasă îmbinare de bucăți alese din lume nu va înlocui niciodată un singur poem adevărat.

La acest punct, ne-am putea imagina că opera de artă este o totalitate, adaptată perfect, dar statică. Aici nu este cazul. Cu adevărat vorbind, nu există pictură care să nu fie mișcătoare, care să nu ne invite la o participare dinamică. Anticipînd vederile care vor fi ulterior dezvoltate, se poate spune deja că artistul pretinde de la jocul de linii, înainte de toate, această forță secretă, care face din opera sa un tot animat. Se poate oare crede că din întîmplare sau din grija pentru exactitatea vestimentară, pictorul egiptean a aranjat ornamentele formelor și culorile diferite pe hainele personajelor? Să urmărim subiectele unora sau altora, privirea este antrenată în mișcarea însăși a mersului cortegiului. Mai este nevoie de un alt exemplu, anume modern? În această compoziție a lui Kandinsky, *Le Gros et le Mince*, sesizezi dintr-o dată că ochiul este invitat să parcurgă traiectoria triplă la capătul căreia se strîng trei sfere, galbenă, roșie și albastră, care, ca niște santinele înaintate, apără terenul bucățică cu bucățică pentru a opri înaintarea monstrului ale cărui pseudopode se umflă și se contractă. Astfel compoziția mai are ca scop să

producă și să regleze mișcarea interioară a tabloului prin care suprafața, liniile și culorile prind viață în ochii noștri.

Unitatea operei nu este ea oare compromisă? Elementele sale nu riscă ele să se descompună? Datorită cărui fenomen se mențin ele împreună, așa cum corpusculii gravitează în jurul nucleului atomului? Aici se manifestă o altă calitate a compoziției, *tensiunea*, care face obiectul capitolului următor.

În sensul cel mai larg, compoziția înseamnă, deci, ansamblul operațiunilor care reglează raporturile unei opere în vederea asigurării coeziunii ei. Această solidaritate interioară este datorată unității de expresie a artistului; ea se manifestă prin unitatea de impresiune a spectatorului. Organic, ea este totodată materie, construcție și mișcare; limbajul este totodată discurs, emoție și stil.

Ea este aceea care convertește toate elementele operei în același sens și care schimbând natura privirii noastre, înalță spiritul nostru, sensibilitatea noastră pînă la principiul metamorfozei.

Fie că este experiența de zi cu zi, fenomenul care reprezintă acest termen pare greu de explicat. În fiecare dimineață sau aproape în fiecare dimineață, ziarele ne anunță că „tensiunea internațională” crește, așa cum câteodată scade; atunci se vorbește, nu mai puțin semnificativ, de „destindere”. Dacă ar fi să ne luăm după unii, am spune că planeta noastră este străbătută de un curent necunoscut și periculos. Or, acest curent este alimentat de fiecare din noi, și este ceea ce noi numim „sensibilitatea politică” și este format din miile de descărcări pe care le producem și care ne traversează. Fără ele, fără aceste alternative de teamă și reconfortare, cuvintele război și pace nu ar fi decît niște concepte; prin acestea, ele devin stări de conștiință trăite.

Teatrul ne oferă un fenomen de aceeași natură, în afară de cazul cînd este o ocazie de plăcere, nu de tulburare. Pentru care motiv mergem la spectacol? Nu pentru a asista la dezno-dămînt. Ceea ce ne atrage, este de a urmări personajele a căror soartă, unul cîte unul fericiți sau nemulțumiți, provoacă în noi alternative de teamă sau de speranță, cu ajutorul cărora se trezește și se menține interesul nostru dramatic.

Noi ajungem aici la un comportament fundamental al ființei noastre: mișcarea și calmul

absolut ne conduc deopotrivă la apatie ; pentru ca noi să devenim sensibili, trebuie ca echilibrul nostru să amenințe să se destrame, fără totuși ca să se destrame de tot, și că dacă el se destramă, noi să aspirăm la restabilirea lui imediată. Fiecare știe că senzația nu este perceperea unei stări, ci a unei *modificări* a stării. Senzația de echilibru ea însăși nu este percepută decât cu prețul unei amenințări a dezechilibrului. *Sensibilitatea noastră nu se exercită deci decât în favoarea unei tensiuni care o alimentează.* Ea este aceea care produce în noi această formă de activitate care se numește, fără să ne jucăm cu cuvintele, atenție.

Sensibilitatea plastică recurge, și ea, la tensiune pentru a se manifesta. Dar acest fenomen atinge în arte o astfel de complexitate încât este dificil să-l cuprinzi în întregime. Paginile care urmează vor încerca totuși să arate principiul, începînd cu niște exemple elementare.

67 Dacă împărțim un dreptunghi în jumătate, ochiul își schimbă direcția imediat, obosit de efectul simetriei.

68 Dar dacă îl împărțim în două părți inegale, iată că se produce atracția tensiunii.

În loc de a ne mărgini la a înregistra două suprafețe inegale, în maniera unei mașini, ochiul percepe o amenințare a dezechilibrului și tinde să pareze înlocuind mintal cele două părți inegale prin două părți egale.

69 Cît de spontană ar fi această paradă constituie nu mai puțin decât un început de activitate, și, cum ochiul nu poate face ca dreptunghiul să nu fie într-adevăr împărțit în două părți inegale, el începe să exercite asupra fiecăreia dintre ele o presiune în sensul în care spiritul, solicitat să restabilească echilibrul, îl invită.

70 Activitate durabilă și chibzuită care dictează de asemenea niște exigențe fizice cît și spirituale. Activitate dublă și reciprocă, pentru că banda verticală cuprinsă între linia continuă și linia

întreruptă „se înviorează“ la rîndul său, fiind locul de schimb între cele două părți pe calea restabilirii.

Nu există nici un artist care să nu știe să tragă foloase din acest fenomen. Iată un exemplu impresionant prin simplitatea lui: pe de o parte Iisus și un apostol, pe de altă parte Lazăr pe jumătate ridicat din sicriul său. Cele două părți ale scenei sînt dispuse în dreptunghiuri inegale. Amintindu-ne ceea ce s-a spus mai sus, observăm că linia punctată corespunzînd mijlocului mozaicului trece exact prin încheietura mîinii lui Hristos, eliberînd mîna care reînvie în banda de „înaltă tensiune“. Forța gestului care rezumă semnificația scenei și îndeplinește unitatea ține eminent de acest loc privilegiat din punct de vedere plastic. Ruptura datorată inegalității de suprafețe și nevoia de redresare pe care o provoacă ea, invită ochiul la un du-te-vino care antrenează puțin cîte puțin toate punctele într-un joc de compensații simultane. Tensiunea are deci un efect de „înviorare“ a ochiului și de „sensibilizare“ a operei. Nu mai este vorba de perceperea unui grup de obiecte dispuse pe o suprafață, ci de a obține ca aceasta să se anime prin atenția care i se poartă și pe care o solicită¹.

Acest prim exemplu se referă la tratamentul de suprafață. Iată un altul, nu mai puțin simplu, raportat la spațiu. Ați remarcat că naturile moarte, în afară de fructe, compotiere, flori, care plac, sînt reprezentate aproape întotdeauna

¹ Acest exemplu arată o dată mai mult pentru ce este atît de dificil să vorbești de pictură. Ceea ce înseamnă că formele nu au niciodată o realitate obiectivă, conștiința spectatorului fiind acolo numai pe jumătate. Or, limbajul cu greu se formulează în aceste condiții echivoce. Se vrea el obiectiv, o parte din realitate îi scapă; se vrea el subiectiv, cealaltă parte se sustrage. Avantajul cel mai mare nu este de a alege un termen în detrimentul altuia, ci, în mod eroic, cu atenție cel puțin, să studiem formele în relație constantă cu stările de conștiință pe care ele le implică, fără să se sacrifice unele pentru altele.

avînd în unul din unghiuri un cuțit, înlocuit
cîteodată de o pipă, o furculiță, o pagină din-
tr-o carte, pe scurt, printr-un obiect alungit
72 în general așezat înclinat? În aceea care este
reprodusă aici, Fantin-Latour grupează în prim
plan o farfurie cu mere și pere, înconjurată de
ciorchini de struguri și un cuțit oblic. În al
doilea plan se află o vază de culoare deschisă
conținînd un buchet; toate așezate pe o masă.

Dacă privim opera, remarcăm că fondul pe
care se detașează buchetul este o suprafață ale
73 cărei axe sînt acelea ale pînzei însăși.

Cît despre flori și fructe, ele sînt figurate în
spațiu, dar distanța mică dintre fond și fructe
împiedică pictorul să socotească mult asupra
perspectivei pentru a produce un efect de pro-
funzime. Astfel el o compensează cu ajutorul
umbrelor care reliefează obiectele și, mai mult
încă, cu ajutorul faimosului cuțit. Într-adevăr
74 într-o pînză în care tinde să domine spațiul
cu două dimensiuni, cuțitul introduce un plan
oblic care, intrînd în opoziție cu cel al fondu-
lui, provoacă o ruptură salvatoare.

În loc de a se plasa la suprafață și de a se
75 fixa aici, *ochiul este antrenat într-o mișcare
de translație în favoarea căruia impresia pro-
funzimii devine sensibilă.*

Dacă compoziția are ca efect dispunerea ele-
mentelor în așa fel încît nici unul dintre ele să
nu fie indiferent prin tensiune, ea parvine aici
producînd în noi un joc de impulsii diferite
care provoacă *sensibilitatea noastră plastică*, o
întreține și o reînnoiește.

Această fremătare interioară a operei de artă,
această vibrație secretă a conștiinței noastre,
nu se manifestă deci numai cu ocazia unor con-
diții particulare. Trebuie într-adevăr ca opera
de artă să ni se prezinte totodată cu „locuri de
sprijin” și „locuri de ruptură”. Compoziția ne
oferă figuri susceptibile să ne solicite, nu prin
metoda obiectelor reprezentate, ci prin aceea
a raporturilor care sînt ocazia dorită de artist. 86

Cina cea de taină de Thierry Bouts reprodusă aici ne propune exemplul unui tablou centrat pe un „triunghi de sprijin“. Axa mediană trece exact prin cărare, nas, gîtlej și degetul cel mare al lui Hristos, pentru a traversa prin hostia pe care o ține cu mîna stîngă. De o parte și de cealaltă se echilibrează cele două jumătăți ale triunghiului, la care, unul din vîrfuri este capul lui Iisus, capul celor doi apostoli în primul plan formînd celelalte două. Acest triunghi este la rîndul său înfășurat de un al doilea, mai mare, a căror două părți se întind pe al doilea rînd; masa figurează un al treilea, intermediar, căruia îi corespunde, în sens invers, cel al tavanului.

Această dispunere are ca prim efect să stabilească *puncte de tensiune privilegiate*. În triunghiul central al *Cinei*, atenția noastră se îndreaptă dintr-o dată înspre cele trei vîrfuri care formează capul lui Iisus și cele ale apostolilor. Cît despre acest triunghi, el determină chiar prin poziția sa, o ierarhie care nu ține de demnitatea respectivă a personajelor, ci ține de *locul geometric* pe care îl ocupă. Cînd tri-



unghiul este dispus astfel, este ușor de constatat că în vîrful A unde ne îndreptăm spontan și în raport cu el, noi neglijăm relativ celelalte două, fără îndoială din cauza simetriei lor. Din această cauză, în *Visul cavalerului*, Rafael inversează figura, vîrful privilegiat coincidînd cu inima cavalerului, locul dezbaterii.

Să ne raportăm la *Cina cea de taină* a lui Bouts, și în special la centrul tabloului, pentru a observa că triunghiul de sprijin, combinîndu-se cu personajele, ține ansamblul în fața ochilor noștri. Iată-l pe Hristos din față și pe cei doi apostoli din spate. Dacă întîrziem privindu-i încet, încet, se formează în noi imaginea triunghiului despre care am vorbit,

fiecare cap este într-unul din vîrfuri. Dar laturile? Desigur, nu se poate spune că ele sînt într-adevăr trasate. Totuși, cu cît examinăm însă mai atent, cea din stînga iese la iveală, mergînd de la ochiul drept al apostolului la ochiul stîng al lui Iisus și trecînd prin mîna celui alt apostol al cărui deget pare de altfel să indice direcția. Cît despre al doilea, nu mai puțin se arată, mergînd de la ochiul apostolului din dreapta la ochiul stîng al lui Hristos și trecînd prin mîinile împreunate ale sfîntului Ion. Baza unește capul celor doi apostoli din primul plan aproape de nivelul mesei, chiar sub hostie.

Or, acest traseu, să insistăm asupra acestui lucru, *nu există în mod efectiv în operă*; cel mult putem spune că figura sa ne este sugerată; imaginația noastră este aceea care o construiește. Totuși, să ne ferim a crede că este cu totul imaginară, în sensul arbitrar, pentru că, plecînd de la *indicațiile dorite de artist*, noi sîntem determinați să îl construim. Ca dovadă, nu este posibil să-i substituim o circumferință, un oval sau o altă figură. Odată stabilite aceste două puncte, să încercăm a analiza ceea ce se petrece în noi.

Dacă partea centrală a *Cinei* se reduce efectiv la un triunghi, acesta nu face decît să ne impună figura sa. Dacă, pe de altă parte, personajele erau aruncate la întîmplare, este evident că ideea de a ne imagina un triunghi nu ne-ar mai veni în minte, nici n-ar mai putea să ne vină. Or, în condițiile în care percepem instigarea artistului, triunghiul și personajele figurate se interferează, declanșînd în noi o dublă intervenție, pe de o parte, noi tindem să *readucem* grupul celor trei personaje în figura geometrică a triunghiului, pe de altă parte obligîndu-ne să constatăm că grupul nu poate fi redus, noi tindem să considerăm pe Hristos și apostoli separat de figura geometrică. În intervalul acestei duble intervenții, caracterizat printr-o tentativă de reducere în-

continuu reluată, nicideată săvârșită, care își manifestă puterea provocând tensiune și de care profitând, *formele* prind viață. Nici obiecte, nici imagini de obiecte, *formele* dătoresc existența lor condițiilor plastice create de artist și pe care spectatorul le realizează în contul său luând cunoștință de operă.

Tensiunea nu depinde deci de natura obiectului reprezentat. În *Cina cea de taină* a lui Bouts, nu este sigur, indiferent că este vorba de Hristos sau că Hristos este înconjurat de discipolii săi, dar, în raport cu tabloul, *maniera de a aranja* personajele contează mai întâi, nu demnitatea lor. Dacă-i decupăm pe aceștia și dacă îi juxtapunem separat, obținem trei portrete diferite dintre care nici unul nu atrage apriori atenția mai mult decât altul. Dacă le reaşezăm în tablou devine dificil să te eliberezi de puterea cvasifascinată a lui Iisus. Către el tinde tot, nu numai, cu adevărat spus, toate fețele (sînt în același timp mulți care-și întorc capul de la el), ci toate punctele de tensiune reglate de compoziție. Dacă îl decupăm, constatăm acest lucru ciudat, că vidul nu pierde nimic din puterea sa, *cu toată absența oricărei figuri*. 79

Acest loc plastic, care suscită *atenția cea mai mare*, propunem să-l numim „nod de tensiune”. Ca și pictorul, cineastul îi cunoaște resursele și știe să le folosească; ați remarcat cât este de greu să-ți iei ochii din regiunea ecranului unde se derulează acțiunea pentru a o muta fie pe fond, fie pe decor, fie pe o parte anexă? Fie că vrem sau nu, ochiul este atras în mod irezistibil într-un anumit punct, ca și cum ecranul ar acționa asupra noastră printr-o zonă special „sensibilizată”, care se deplasează de altfel, dar fără să se confunde vreodată cu suprafața întreagă. Este adevărat că alături de tablou, instantaneul cinematografic are întotdeauna ceva de rigurozitate sau de destindere. La cinema tensiunea ordonează imaginile deodată pe ecran, adică în spațiu, și succesiv, adică 89

în timp. Se înțelege că pictura, care dispune în mod esențial de primul, trebuie să facă un efort mai mare de compoziție pentru a reține atenția spectatorului. Din punct de vedere cinematografic sau plastic, nodul de tensiune operează asupra noastră în felul polului magnetic. Înspre el ne îndreptăm noi; de la el se pare că pleacă curentul care alimentează opera.

Trebuie să tragem concluzia că el coincide cu un punct, în sensul geometric al cuvîntului. Mai mult, el este un loc susceptibil de a ocupa o porțiune din suprafață mai mult sau mai puțin mare. Dacă, în *Cina cea de taină* de Thierry Bouts, el corespunde cu capul lui Iisus, 81 în *Adam și Eva*, de Tintoretto, corespunde 82 mărului, vedem că, în stampa lui Goya, el cuprinde tot capul și pălăria bătrînei.

Nu mai este nevoie încă, cum ne-am putea imagina, de figurația mai multor obiecte pentru ca nodul de tensiune să se manifeste. Dacă 83 privim portretul pe care l-a făcut Clouet tânărului François, în prezent la Muzeul din Anvers, putem constata că privirea este readusă aproape hipnotic pe figura copilului. Totuși nici pălăria, nici îmbrăcămintea nu sînt neglijate. Dimpotrivă, tocmai lor, se pare că pictorul și-a consacrat grijile sale; și în una și în cealaltă, detaliile abundă în măsura în care, prin comparație, figura pare despuiată. De unde vine puterea de fascinație pe care el o exercită asupra noastră? De la o deformare voită și totuși mascată; în jumătatea din stînga¹, ochiul apare ca și cum ar fi de față, prezent, în planul însuși al tabloului, impresie cu atît mai puternică cu cît partea aceasta a feței este lipsită de orice neregularitate. Prin opoziție, partea dreaptă² este redusă la extrem, așezată pe un plan oblic care îl taie pe primul. Ambele părți ale feței se aranjează deci în două planuri diferite, incompatibile cu realitatea, care subliniază încă în dreapta realizarea ochiului și arcadei, în

¹ și ² În raport cu spectatorul.

stînga prelungirea luminoasă a pălăriei, a cărei formă sugerează ideea unei figuri văzute din față. Efect cu atît mai frapant cu cît nici o umbră, nici în dreapta, nici în stînga, nu amortizează îndrăzneala, și că fondul este lipsit de profunzime. Ocupîndu-se după plac de îmbrăcăminte și de pălărie, privirea spectatorului se *prinde* literalmente de figură ale cărei două planuri se închid asupra lui ca maxilarele unei capcane subtile. Fără îndoială că Picasso este acela care a mers cel mai departe în acest gen de căutări. Unele din capetele sale își răsfrîng fața și profilul într-o manieră atît de abruptă, încît vederea lor devine insuportabilă. Impinsă pînă la extrem, metoda nu diferă totuși în principiul său de cea a lui Clouet.

84

Dar *nodul de tensiune* poate la fel de bine să se găsească într-un spațiu vid în aparență. *Cina cea de taină* a lui Thierry Bouts, cu Hristos absent, o demonstrează îndeajuns. Iată un alt exemplu, care nu are nevoie să recurgă la montajul fotografic. În tabloul lui Pedro Berrugete, îl vedem pe sfîntul Petru martir îngenucheat la piciorul crucifixului, cu ochiul ridicat spre corpul Mîntuitorului. Între acești doi poli care stabilesc spațiul „supravoltat” în care artistul a pictat rugăciunea care se înalță de pe buzele sfîntului și care, datorită situației sale plastice, se încarcă pentru noi cu o vibrație a cărei patimă ne înduioșează, chiar dacă sensul cuvintelor rămîne închis.

85

Această compoziție *binară* (cu doi termeni) se regăsește aproape în toate *Bunevestirile*: de o parte îngerul, de cealaltă Fecioara, între ei spațiul pe care ochiul îl parcurge, loc de împlinire a mesajului divin pe care îl iluminează din cînd în cînd o rază și unde se află adesea corpul minuscul al Copilului. Compoziția *ternară* (cu trei termeni) nu este mai puțin frecventă, dovadă nenumăratele *Răstigniri*. Dar, să nu ne temem să ne amintim, că faptul că așezăm trei forme una lîngă alta nu este suficient ca să producă un efect de tensiune. După cum am

văzut, trebuie ca acesta să rezulte din comportamentul formelor și din comportamentul conștiinței noastre, și unul și altul stimulându-se reciproc.

- 86 În celebrul tablou al lui Bordone, nodul de tensiune coincide cu corpul pescarului întins între Doge și personajul nobil, care se găsește la piciorul scării. Or în raport cu subiectul, acest personaj nu are decât o importanță relativă. În schimb, prezența sa este capitală din punct de vedere plastic. Într-adevăr prin el se stabilește linia care „lungeste” pescarul în ochii noștri. Dacă o suprimăm, tabloul se „destinde”: gestul pescarului nu mai este decât imaginea unei restituiri banale atunci când, prin tensiunea produsă între ambii poli care sînt Dogele pe tron și personajul nobil în partea de jos a scării, el devine pentru noi un gest în mișcare.

- După nodul de tensiune, să vedem încă ceea ce s-ar putea numi *axele tensiunii*. Acestea se caracterizează prin puterea pe care o au de a provoca ochiul să parcurgă direcții alese, articulînd ansamblul operei în compartimente sensibile. Să ne plimbăm privirea pe fresca lui
- 87 Giotto care reprezintă ascensiunea sfîntului Ioan Evanghelistul. Cadrele și coloanele templului, ca și personajele stînd în picioare, formează o serie de axe verticale. Să privim mai atent centrul scenei. De fapt cele două coloane mediane nu sînt altceva decât suporturi. Dar intervenția *oblicii* care traversează corpul sfîntului Ioan modifică situația. Tăind cîmpul determinat prin cele două coloane, ea îl „sensibilizează”. În
- 88 timp ce fără aceasta, el ar rămîne inert, iată
- 89 că o dublă comandă motrice se declanșează: de o parte, ochiul tinde către o „deplasare verticală”, pe de altă parte, el tinde simultan către o „deplasare oblică”.

Din acest raport se naște o tensiune care îl face în exclusivitate să „inventeze” drumul ascensiunii.

Axa tensiunii rezultă deci și ea dintr-un raport. În exemplul nostru, direcțiile *contrariete*, în loc să se nege sau să se anuleze, acționează de comun acord asupra ochiului, împiedicând ca sfântul Ion să ne dea senzația că „stă în aer” sau că va „cădea”. Totul se petrece deci ca și cum noi am fi cei care, prin puseuri succesive ale privirii, am susține pe cel înălțat și l-am ridica pînă în brațele lui Hristos. Rapelele orizontale ale corzilor pe care Giotto le administrează de o parte și de alta, dau ajutor făcînd oficiul de paliere ¹.

Pentru a sfîrși, să examinăm exemplul pe care ni-l oferă admirabila și teribila *Pietă* de Rogier van der Weyden. Dacă tragem o diagonală în direcția lui Hristos, observăm că aceasta îl împarte în două părți inegale; în triunghiul superior se află jumătatea stîngă a feței, brațul stîng și jumătate din piciorul stîng; în triunghiul inferior restul corpului întins pe două axe, care-l taie pe cel vertical, al crucii. Că avem de-a face cu un cadavru, poziția corpului, culoarea lui ne-o arată îndeajuns; dar mai mult decît o idee sau decît o imagine, este prezența însăși a morții pe care o încercăm aici, nu în aspectul hidos al putrefacției, ci în acela al unui corp *redus numai la inerția masei sale fizice*. Dar, mai mult decît lacrimilor, atît de lăudate de artist, caracterul sfîșietor al acestei scene este datorat înainte de toate compoziției. Fără diagonala pe care noi o formăm în minte și raportul pe care noi îl stabilim cu corpul încovoiat al Mîntuitorului, noi nu am percepe decît imaginea unui cadavru prăbușit, în timp ce, prin ei, tensiunea ne face să simțim încovoierea și prăbușirea însăși.

¹ De asemenea, în nenumărate opere, copacii, construcțiile arhitecturale de fond, figuranții pe care artistul îi aranjează în părți servește, mai mult decît să compună peisaje sau scene, să facă mai evidentă organizarea de la suprafață în raporturi plastice.

Coeziunea operei de artă nu este deci nici dată, nici definitivă; ea este un act de conștiință sau conștiința ca act.

În rezumat, tensiunea se manifestă în noi printr-o percepție de natură specială. În condițiile experienței ordinare, se remarcă că percepția se epuizează îndată ce obiectul perceput încetează a mai fi nou, adică a pierdut calitatea sa de stimulant. În condițiile experienței estetice, se remarcă din contră că ea se menține, ca și cum obiectul nu încetează să se descopere și descoperindu-se, reînnoiește calitatea sa de stimulant¹.

Tensiunea provoacă deci la noi o privire activă. Artistul obține aceasta printr-un anumit tratament la suprafață care ne conduce la a lua cunoștință de forme, nu numai în raport cu obiectele pe care le figurează, ci în raport cu condițiile plastice care constituie existența lor în tablou.

¹ În aceste raporturi noi am studiat numai câteva cazuri ținând de construcție. Totuși, se înțelege de la sine că liniile, culorile, valorile, lumina, pot în mod egal să fie agenți de tensiune. Neputând să le tratăm pe fiecare în particular, ne menținem la niște considerații voluntar limitate. Capitolele care urmează revin dealtfel asupra subiectului lărgind aceste observații.

ABORDAREA CONSTRUCȚIEI

Nimic nu este mai simplu decît să scrii un roman. Este suficient să prinzi primul fapt divers apărut, și să-l dezvolti. Astfel procedează Stendhal în *Roșu și Negru*. Se știe că autorul a urmărit îndeaproape dările de seamă din *La Gazette des Tribunaux*. Scenariul constă în cîteva rînduri : un tînăr devorat de ambiție devine în mod succesiv amantul a două femei, apoi, după ce a rănit-o pe prima pentru a se răzbuna, moare pe eșafod. La nivelul intrigii, construcția constă deci în a grupa personajele și evenimentele într-o acțiune comună.

La fel se întîmplă și în pictură la nivelul subiectului. Într-un laviu, Poussin ne relatează o expediție a lui Moise : după Exod, acesta se refugiasse în țara lui Madius după ce ucisese un egiptean care bătea un evreu. Or, fiind aproape de un puț, el observă pe fiicele lui Iethro în prada unor păstori obraznici. Cuprins îndată de o furie legitimă, iată-l cum sare pentru a le proteja. 93

Ceea ce este important totuși, se bănuie, nu este faptul că Stendhal urmărește *La Gazette des Tribunaux*, nici Poussin povestirea Exodului, ci că ei fac, unul actul de romancier, celălalt de pictor. La nivelul său cel mai înalt, construcția constă în a elabora părțile de așa manieră încît ele să capete valoare de operă. 95

Or, pe cînd romancierul dezvoltă subiectul său în timp, pictorul îl dezvoltă pe al său în spațiu¹.

94 Cînd Rogier van der Weyden încearcă să ne
95 arate *Judecata de apoi*, numai grijii de a ne face să înțelegem subiectul el răspunde mai întîi. Pe orizontală, polipticul se împarte în trei etaje : sus se află Hristos încadrat în părți de îngeri purtînd instrumentele Patimii. Dedesubt, Fecioara și sfinții asistă la actul suprem al Domnului. Mai jos încă, sînt nudurile înviaților. Îngerul care cîntărește sufletele ocupă singur două etaje.

96 Pe verticală, polipticul este centrat pe panoul cel mare al lui Iisus, la care se adaugă de o parte și de alta trei voleuri învecinate : în
97 dreapta, jos, osîndiții la muncile iadului ; în
98 stînga, aleșii domnului. Paradisul se deschide pe un fronton gotic în extrema stîngă, în timp ce infernul își înalță flăcările sale în oblonul din extrema dreaptă. Distribuirea părților povestirii în timp, corespunde în pictură distribuirii părților în spațiu.

La nivelul întîi, construcția înseamnă pentru pictor să distribuie fiecărui obiect, fiecărui personaj, fiecărui grup de obiecte sau personaje, o *porțiune* de spațiu și o *situație* determinată ; această distribuire răspunde primei condiții a actului de comunicare.

Să continuăm investigația noastră. Tocmai am constatat că polipticul lui Rogier van der Weyden *se dezvoltă* deodată în sens orizontal și vertical. Se spune că ochiul nostru împrumută unele *direcții* mai mult decît altele. Ordinea se caracterizează de fapt printr-o dispunere imediat perceptibilă. Pentru ca el să se manifeste, trebuie deci ca conținutul tabloului să se raporteze la un lucru a cărui evidență se impune la culme, raportat la pictură, cadru este acela care

¹ După cum vom vedea în cele ce urmează, această distincție este provizorie ; dar, în însăși aproximarea ei, ea este utilă ; de aceea noi o folosim aici.



1. Artă greacă. Shyphos de Hieron. Apollo, Leța și Tityos, secolul al V-lea î.e.n. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

**Biblioteca de limbă clasice
și moderne**



2. Artă romanică, *Viziunea Sfintului Ambrozie*, vitraliu, secolul al XII-lea. Le Mans, Catedrala. Foto Giraudon.

3. Artă romanică. *Bărbat purtind o scindură*, frescă din Tavant, detaliu, secolul al XII-lea. Ed. du Chêne, Paris.





4. Luca Signorelli (către 1450—1523). Aleșii domnului, frescă din Capela Nouă, detaliu, Orvieto, Domul. Foto Anderson-Ottaudon.

5. Cum pătrunde
ochiul în profun-
zime? Lacul Garda.



6. Cînd umbrele de-
vin repere insolite.



7. Giotto (1267—1337), *Sfântul Francisc făcând să țîșnească apa dintr-o stîncă*, frescă. Assisi, Biserica Superioară. Foto Anderson, Roma.



Biblioteca de Bibliografie
et de...





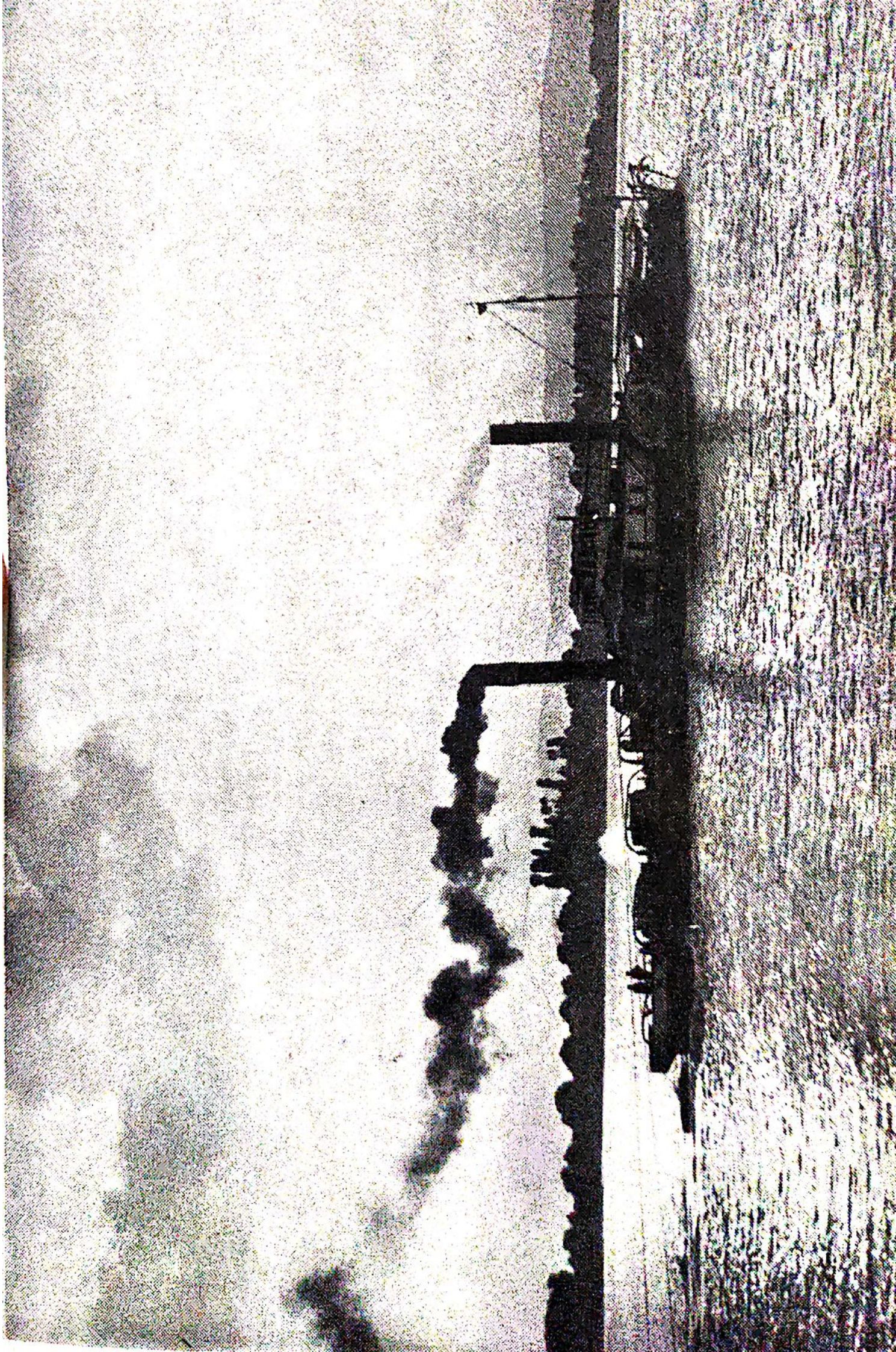


12. *Ca și cum am fi cu adevărat acolo. Vedere din Passau.*



**Biblioteca de carte clasice
si moderne**







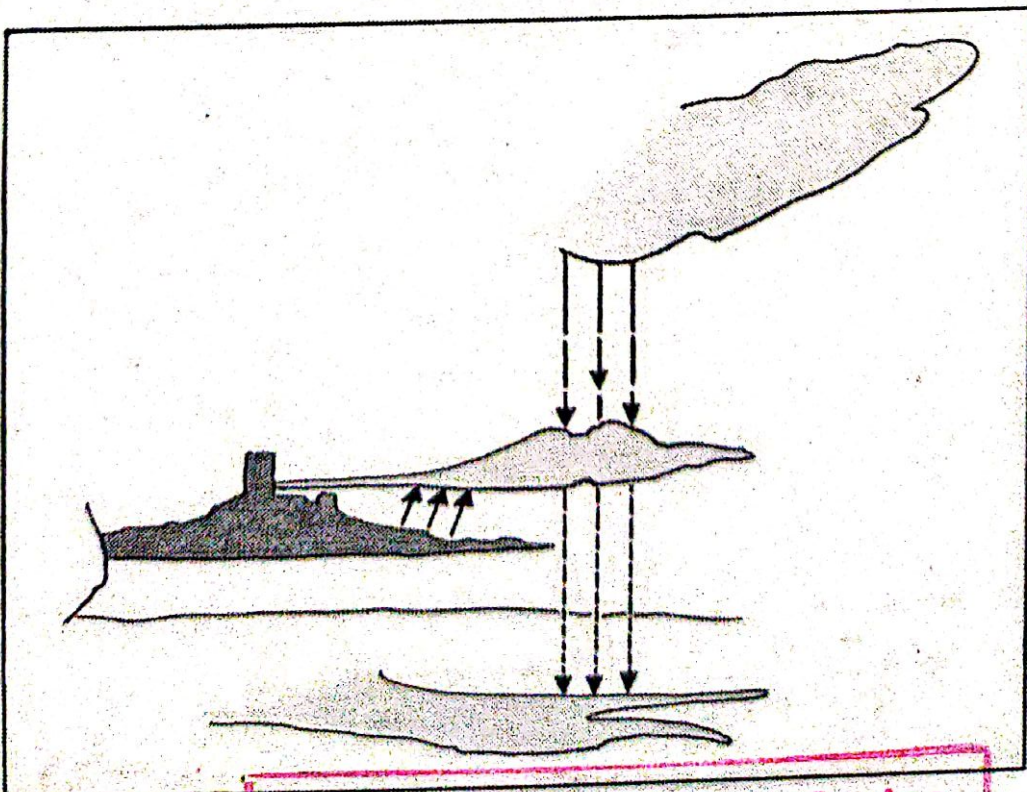
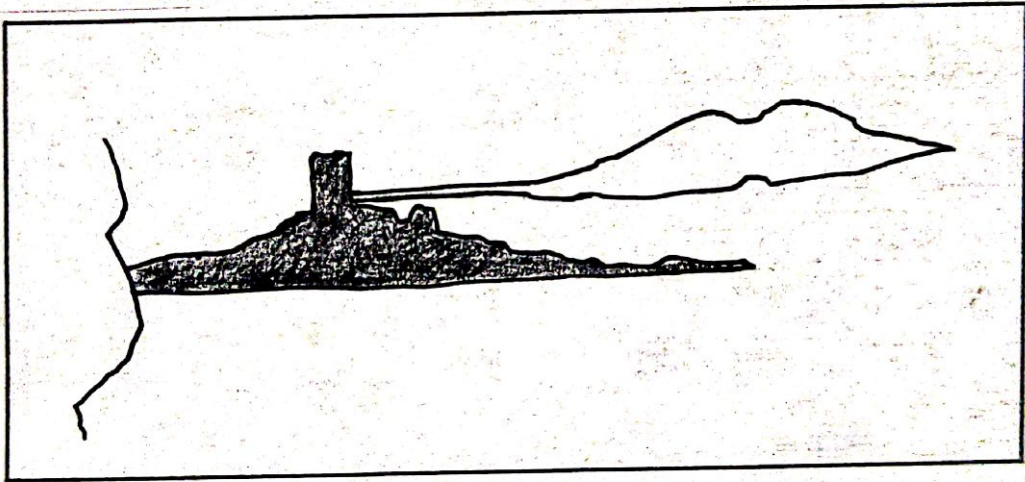
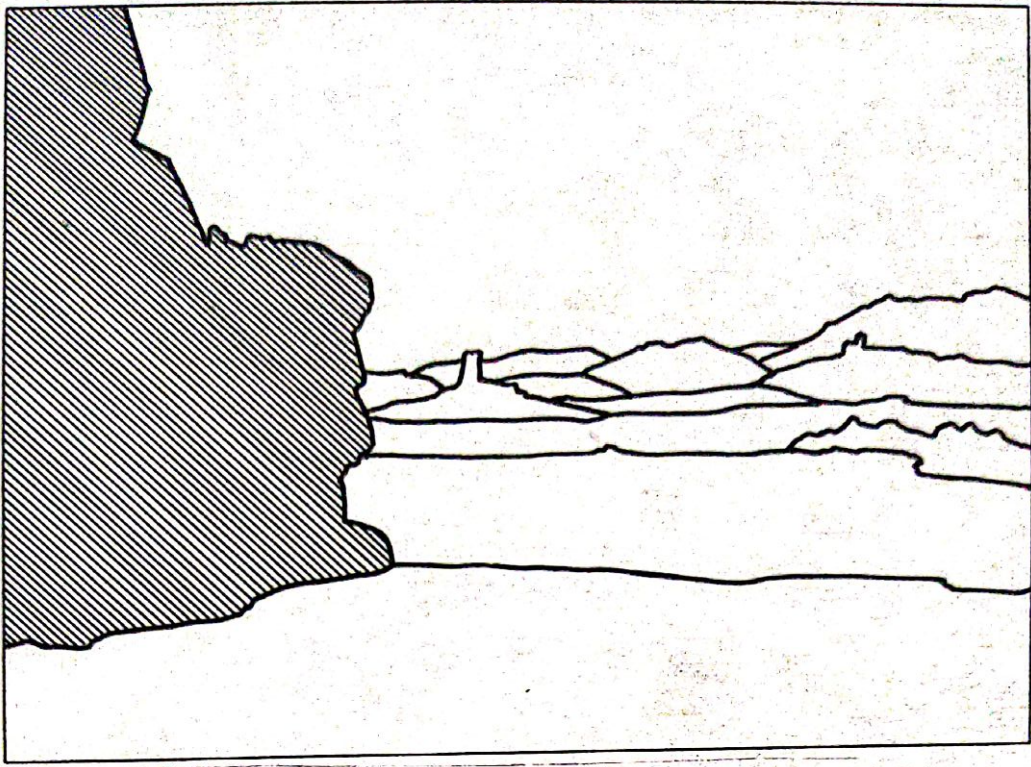
15. Vedere dintr-un port.

16. Masa uniformă a umbrei ar produce un efect de ruptură.

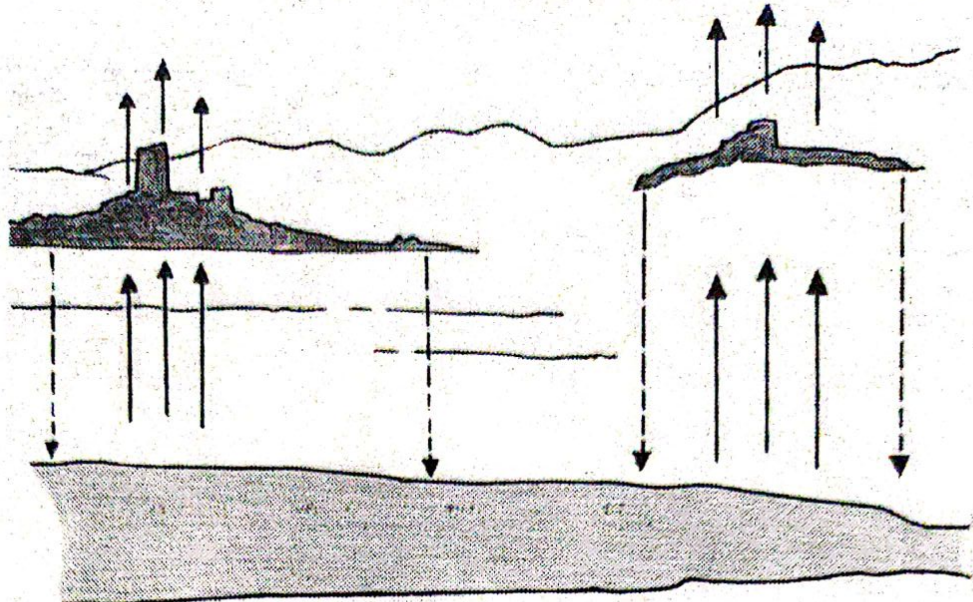
17. Dacă se izolează colina cu cele două creste și castelul din stînga, se vede clar că ea este în spatele acestuia.

18. Tracțiunile și împingerile reciproce produse de valori.

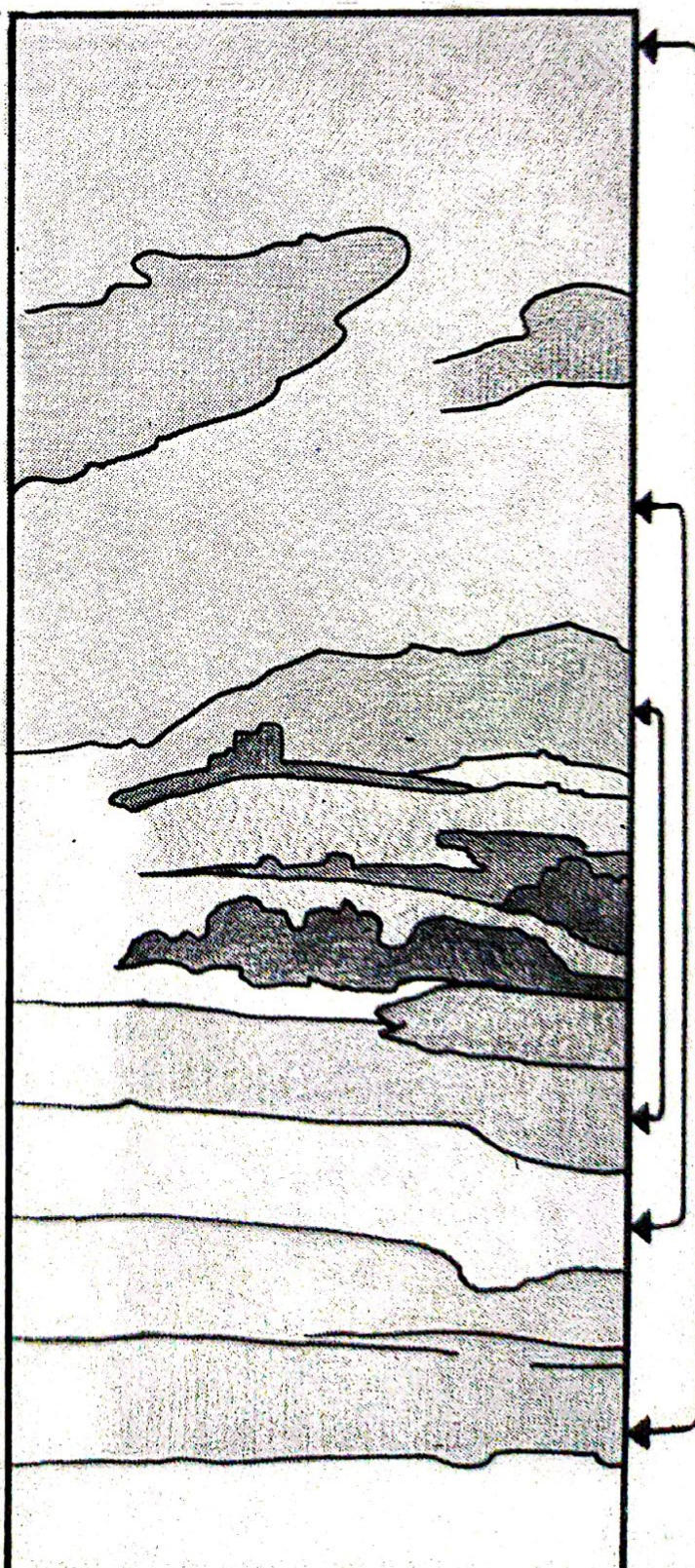
Biblioteca de carte clasice
și ilustrate



Biblioteca de Multi clasice



19. În ceea ce privește cele două castele, „împingînd” planul din spate în fondul luminos, ele înseși sînt „împinse” în planul al treilea de întinderea luminoasă de apă, și simultan „aduse înainte” de masa întunecată a solului.



20. Compensații de valori pentru a amenaja spațiul plastic.



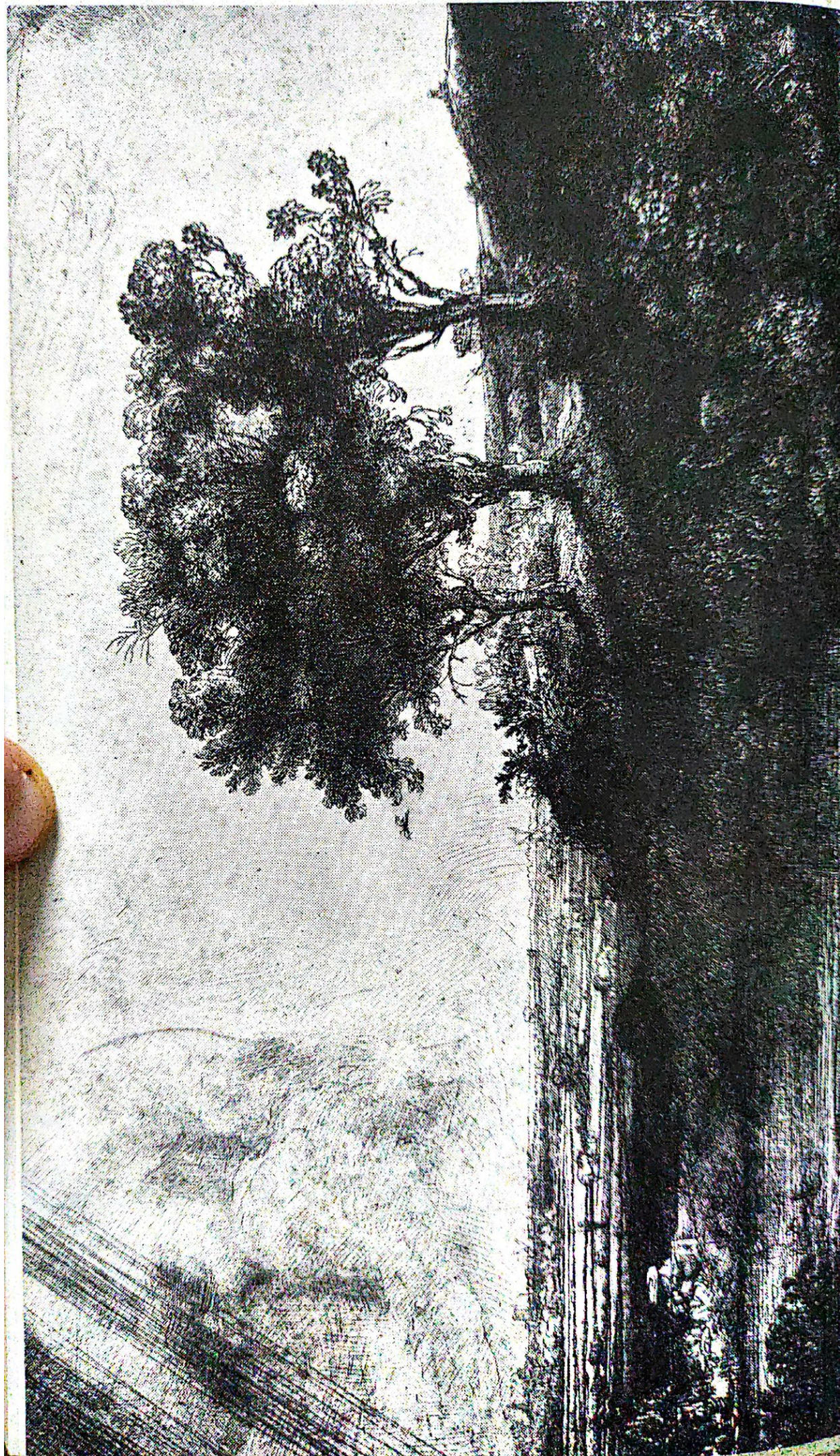
21. Jacob Van Ruysdael (1628/1629—1682). *După ploaie*. Florența, Uffizi. Foto Held.

22. Rembrandt (1606—1669). *Cei trei copaci*, acvaforte. Foto Giraudon.

23. Anton Derkzen Van Angeren (secolul XX). *Cîmpii olandeze*, acvaforte.

Biblioteca de Artă Olandeză

și Iași







25. James Whistler (1834—1903). *Bătrina în zdrențe, acva forte.* Foto Seinet.



dicit: alia quo rube
 narunt: et tunc
 r: Ecce hoc et par
 a stillam sermonis
 id terribile in hac
 cognoscunt: et im
 ler: tunc ad nos
 q: q: poterit to
 ueri: ac si apte di
 da uir ferunt: tunc
 duentia q: uirunt
 ient: illi: etis dand
 manifestat uener
 conspectu ei arde
 ida: hunc sophom
 ta e: dies dñi magi
 dñi: amara tribu
 la: dies tribulatio
 re e: miseris: die
 nly: et turbis
 g: diffusi: et
 tus: iob: conuulsi
 fidantur: conu
 uent: dies dñi: q
 n: dies mbris e
 e: et uis ualde
 oprehensibilis: ter
 rido qua in secula
 tili: ppendimus

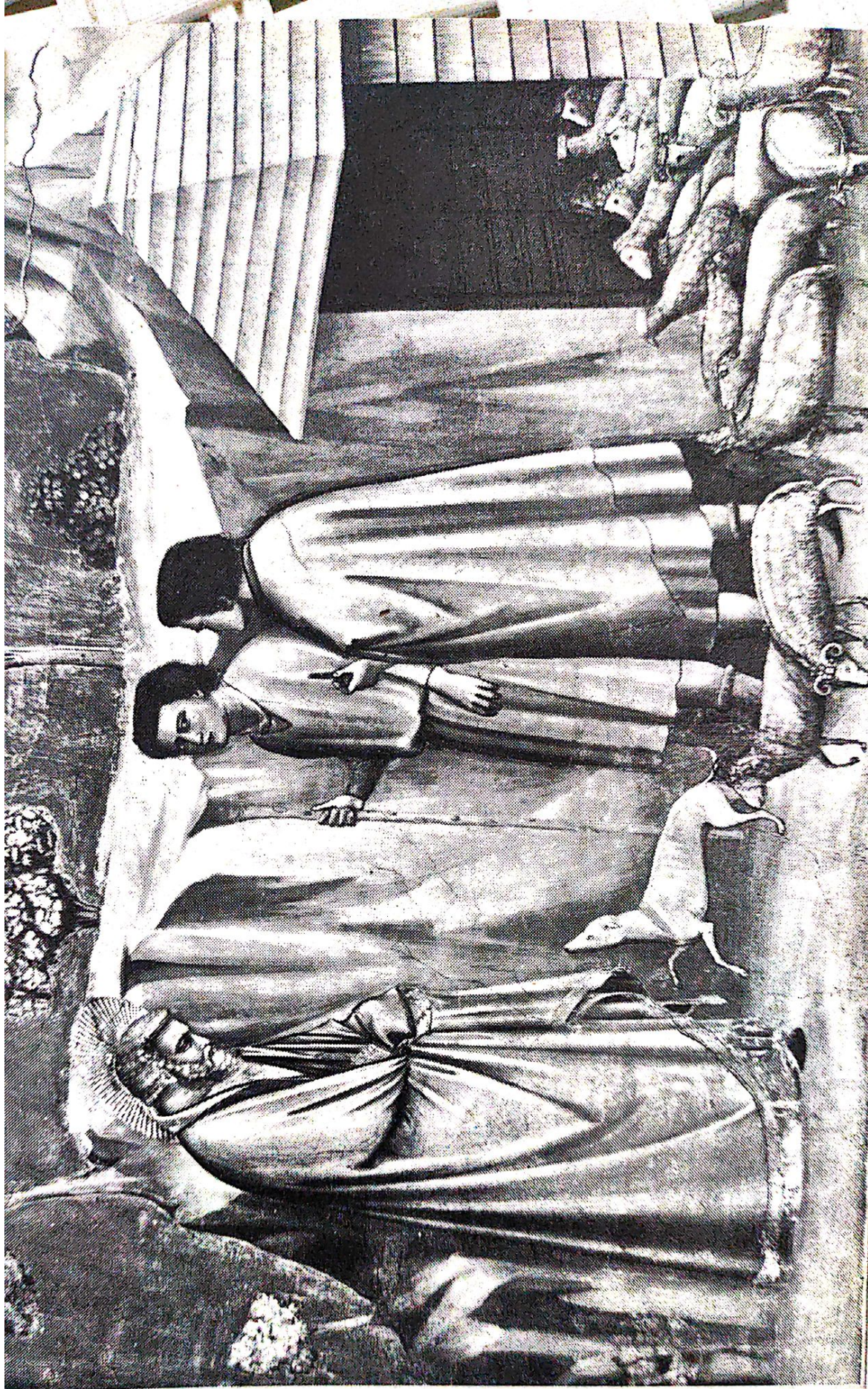
INCIPIT LIB. XVIII.



26. Artă romanică.
 Literă ornamentală.
 Moralia Sîntului
 Grigorie, secolul al
 XII-lea. Dijon, Bi
 blioteca. Foto Ar
 chives photografi
 ques, Paris.

27. Artă bizantină.
 Hristos Pantocrator,
 mozaic, secolul al
 XII-lea. Monreale,
 Catedrala. Foto An
 derson-Giraudon.





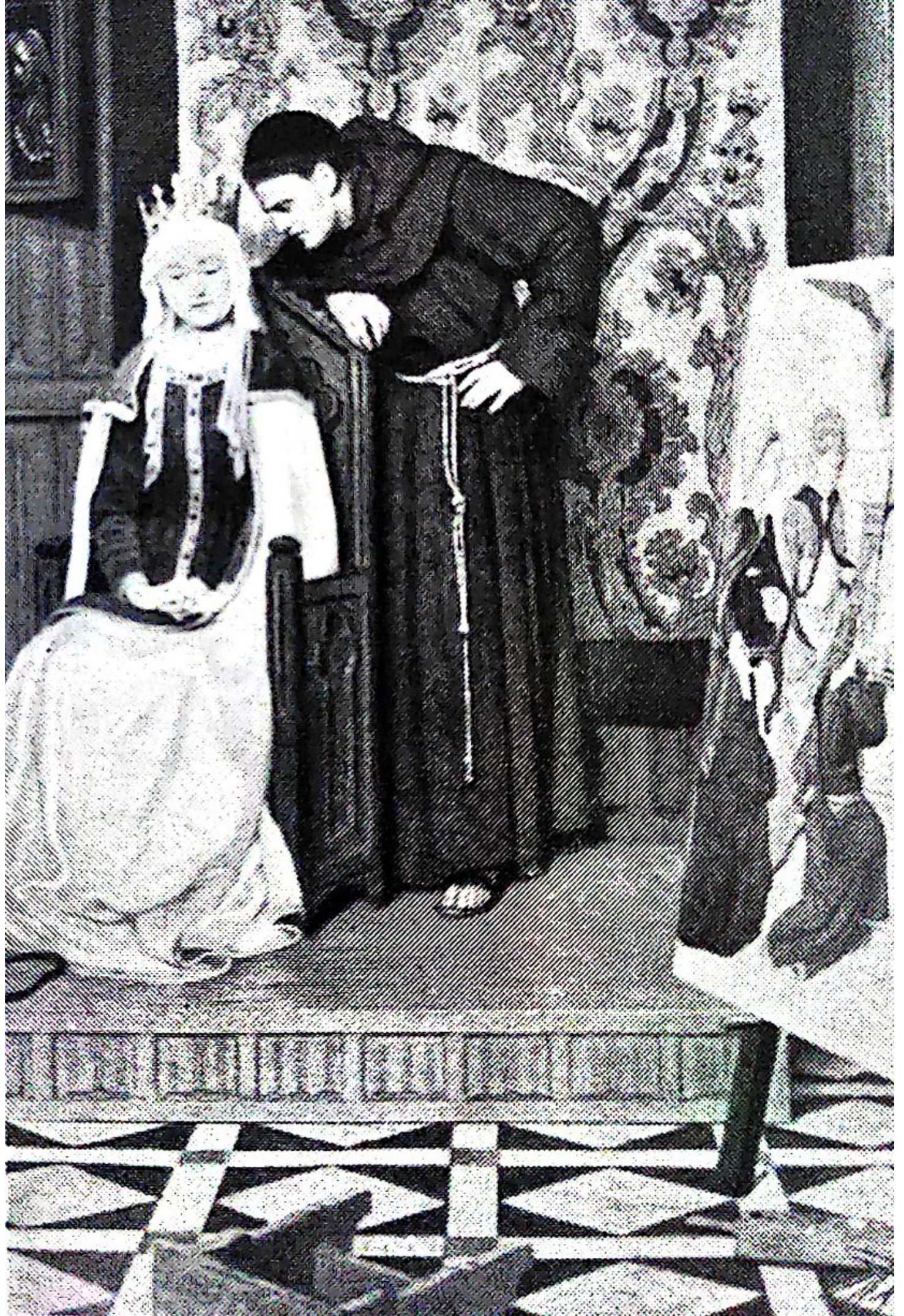
28. Giotto (1267—1337). *Sfintul Ioachim se retrace printre păstori*, frescă. Padova, Cappella dell'Arena. Foto Anderson-Giraudon.

**Biblioteca de literatură clasice
și modernă**





29. Jan Vermeer (1632—1675). *Atelierul*, Viena, Kunsthistorisches Museum. Foto Erwin Meyer.







32. Rembrandt (1606—1669), *Femeie la scădat*, Londra, National Gallery. Foto Held.

Biblioteca de literatură clasică

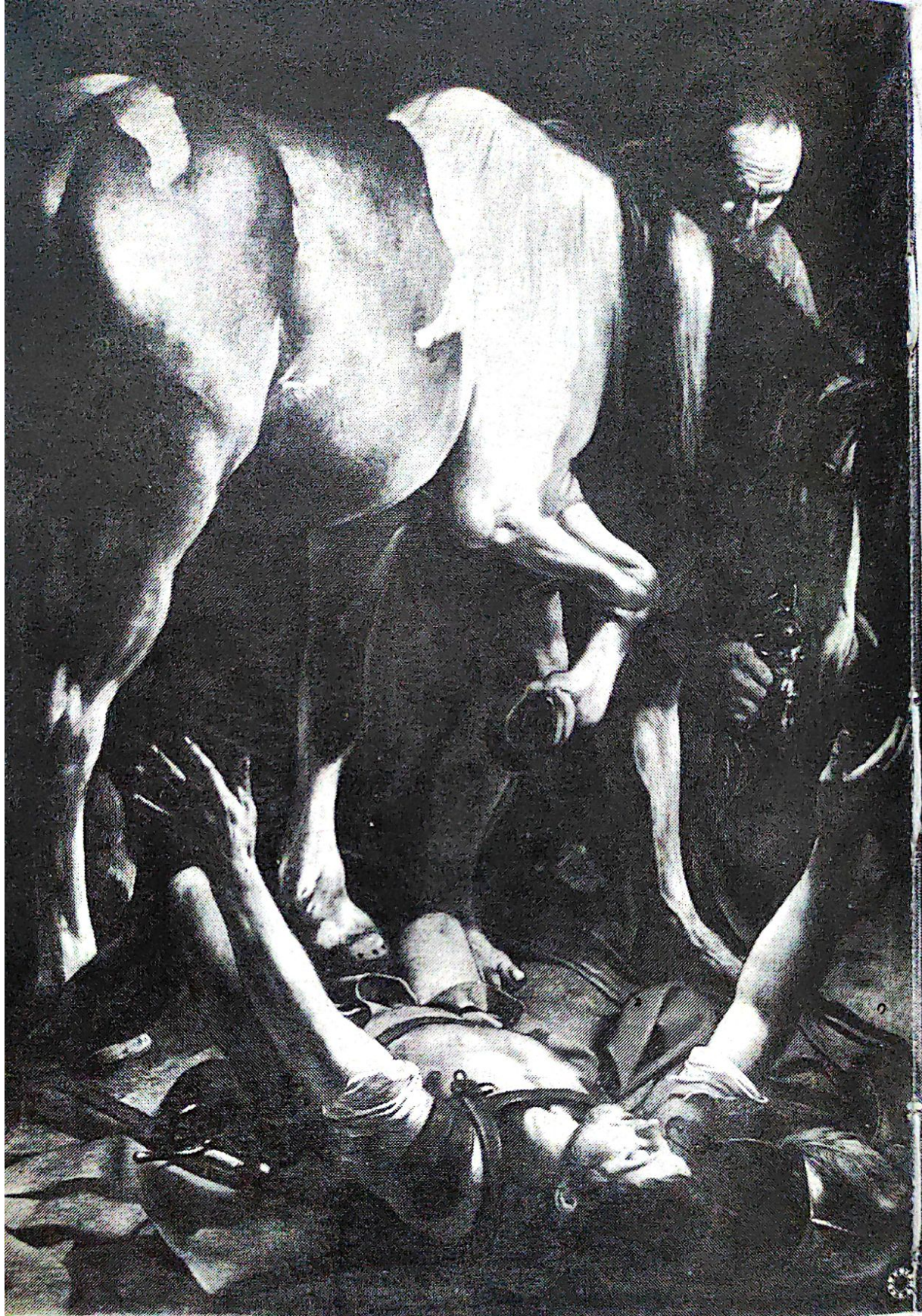


33. Georges de la Tour (1593—1652). *Nou născut*. Rennes, Muzeul. Foto Giraudon.



34. El Greco (1541—1614). *Învieerea lui Hristos*. Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.

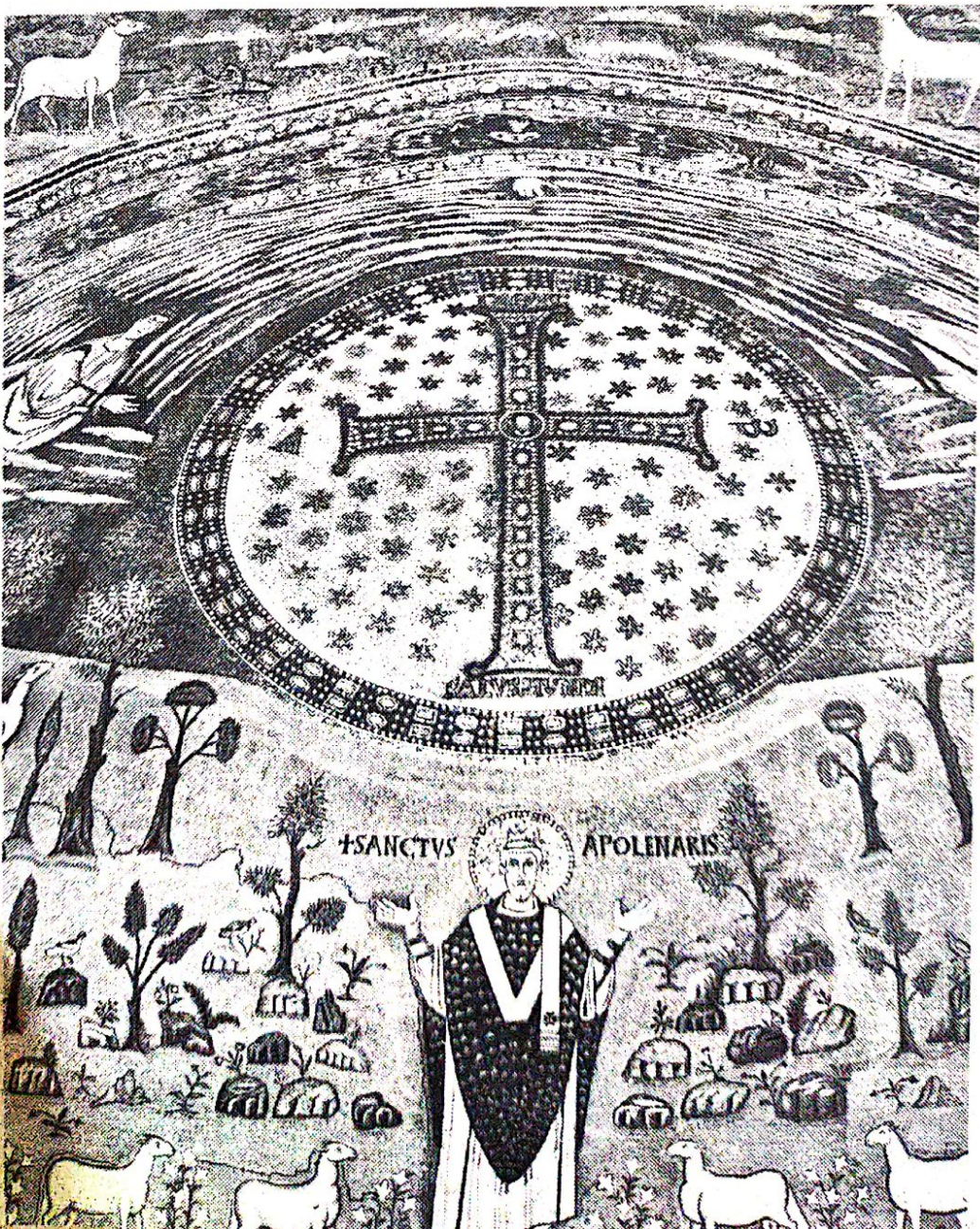




35. Caravaggio (1573—1610). *Convertirea Sfintului Paul*, Roma, Biserica Santa Maria del Popolo. Foto Anderson-Giraudon.

36. Pieter Bruegel (1525/1530—1569). *Prăbușirea îngerilor răzvrătiți*. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts. Foto Bulloz.

37. Artă bizantină. *Sfintul Apolinariu*, mozaic, secolul al VI-lea Ravenna, Basilica Sant'Apollinare in Classe. Foto Anderson.

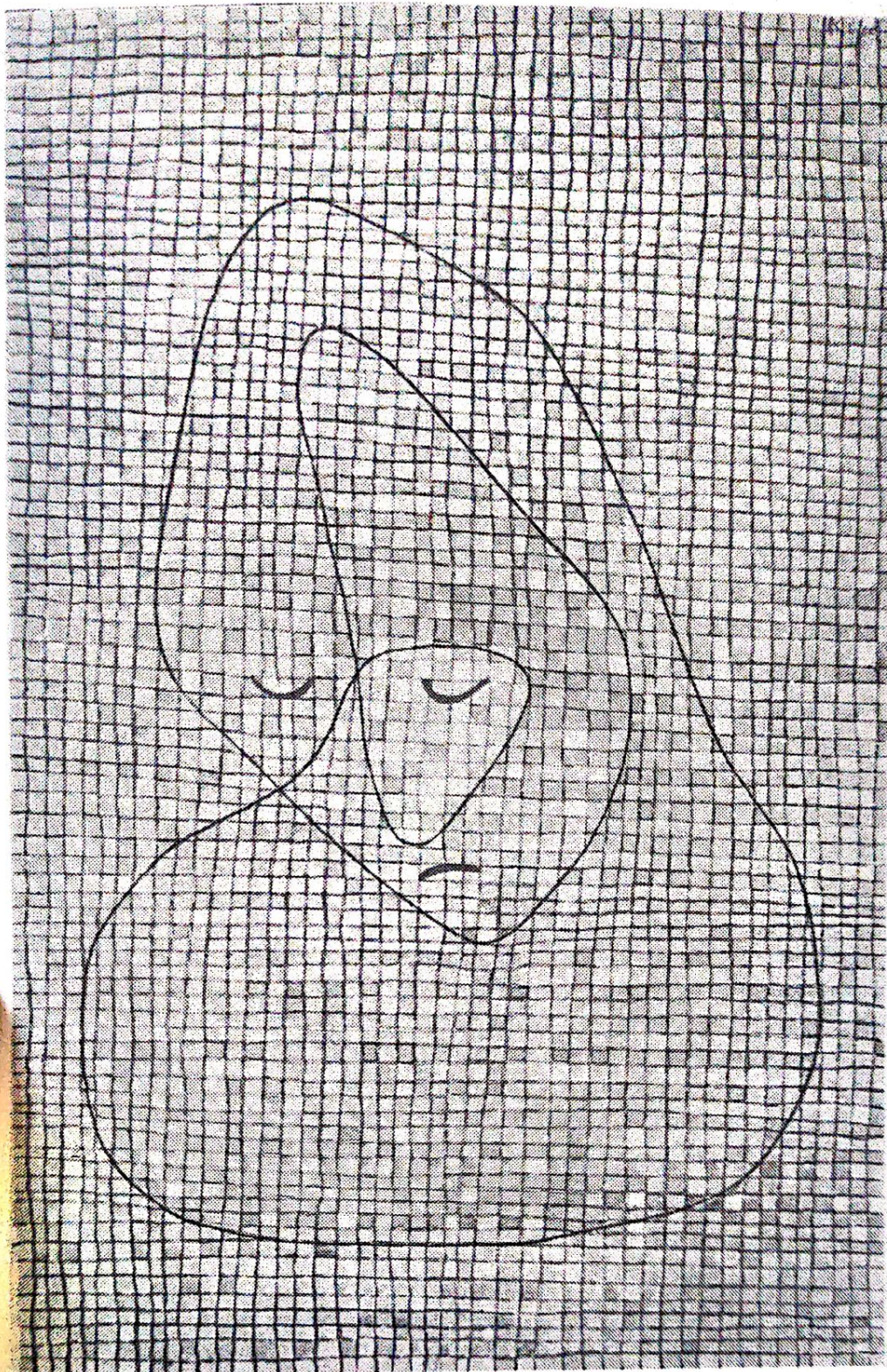


38. Artă coptă. *Ramuri, frunze, păsări*, tapiserie, secolul al IV-lea.
Paris, Muzeul Cluny. Foto Viollet.



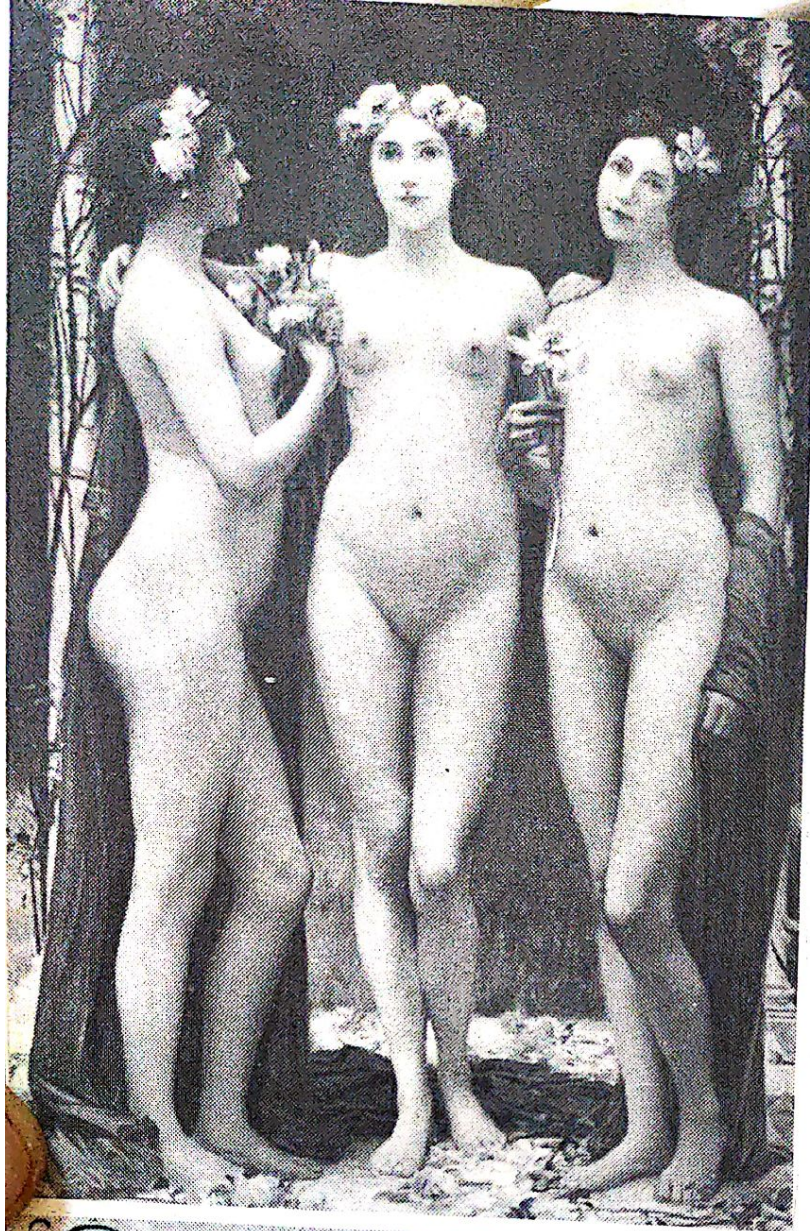
Biblioteca de la Muzeul Cluj





39. Paul Klee (1879—1940), New York, colecția Arnhold. Foto Held.

Biblioteca de Artă Clasică



40. „Capodoperă”
de antimuzeu, șle-
fuire flască — E. de
Bonnencontre, se-
colul al XIX-lea.
Cele Trei Grații.
Clișeu Braun.

41. Rembrandt
(1606—1669). Iisus
(sau Sfântul Ioan
Botezătorul) predi-
când, peniță. Paris,
Muzeul Luvru. Foto
Giraudon.





42. Artă romanică, *Sfintul Grigorie, Scrisori*, secolul al XII-lea.
Paris, Bibliothèque nationale. Foto Bibliothèque nationale.

Bibliothèque nationale



43. Edouard Vuillard (1868 — 1940). *Portretul doamnei Sert. Winterthour*, colecție particulară. Clișeu Held.

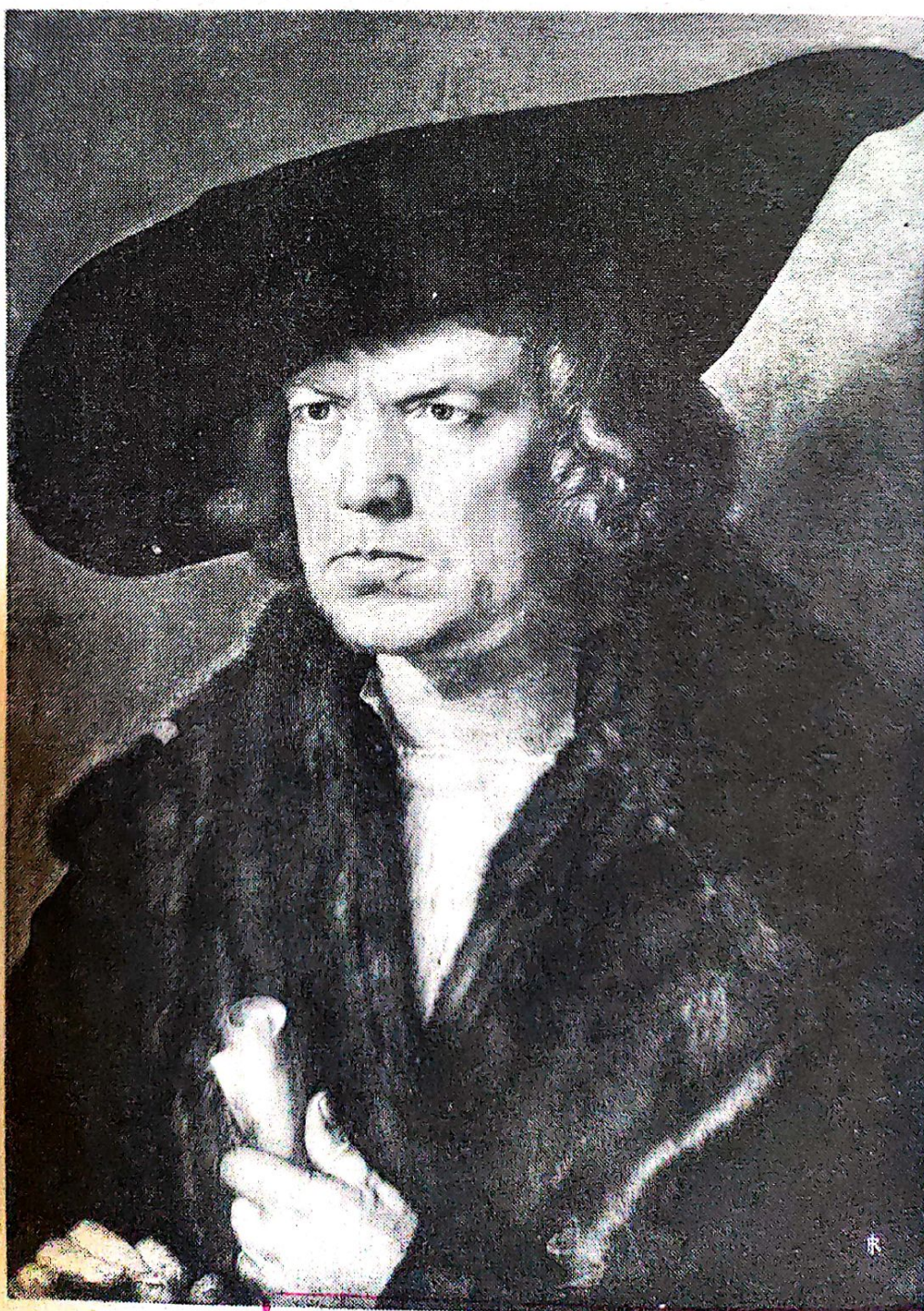


44. *Articol de modă, pălăria se schimbă odată cu sezonul.*



45. Fidelitatea condamnată a „pictorilor militari”. Foto Archives photographiques, Paris.

46. Albrecht Dürer (1471—1528). *Portret de bărbat*. Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.





47. Rembrandt (1606—1669). *Ephraïm Bonus*, acvaforte. Foto Giraudon.

Biblioteca & Museo Classico





48. Rembrandt
(1606—1669). *Ephraim Bonus*, ulei.
Amsterdam, colec-
ția Dr. F. Mannhei-
mer. Foto Bruck-
mann-Giraudon.

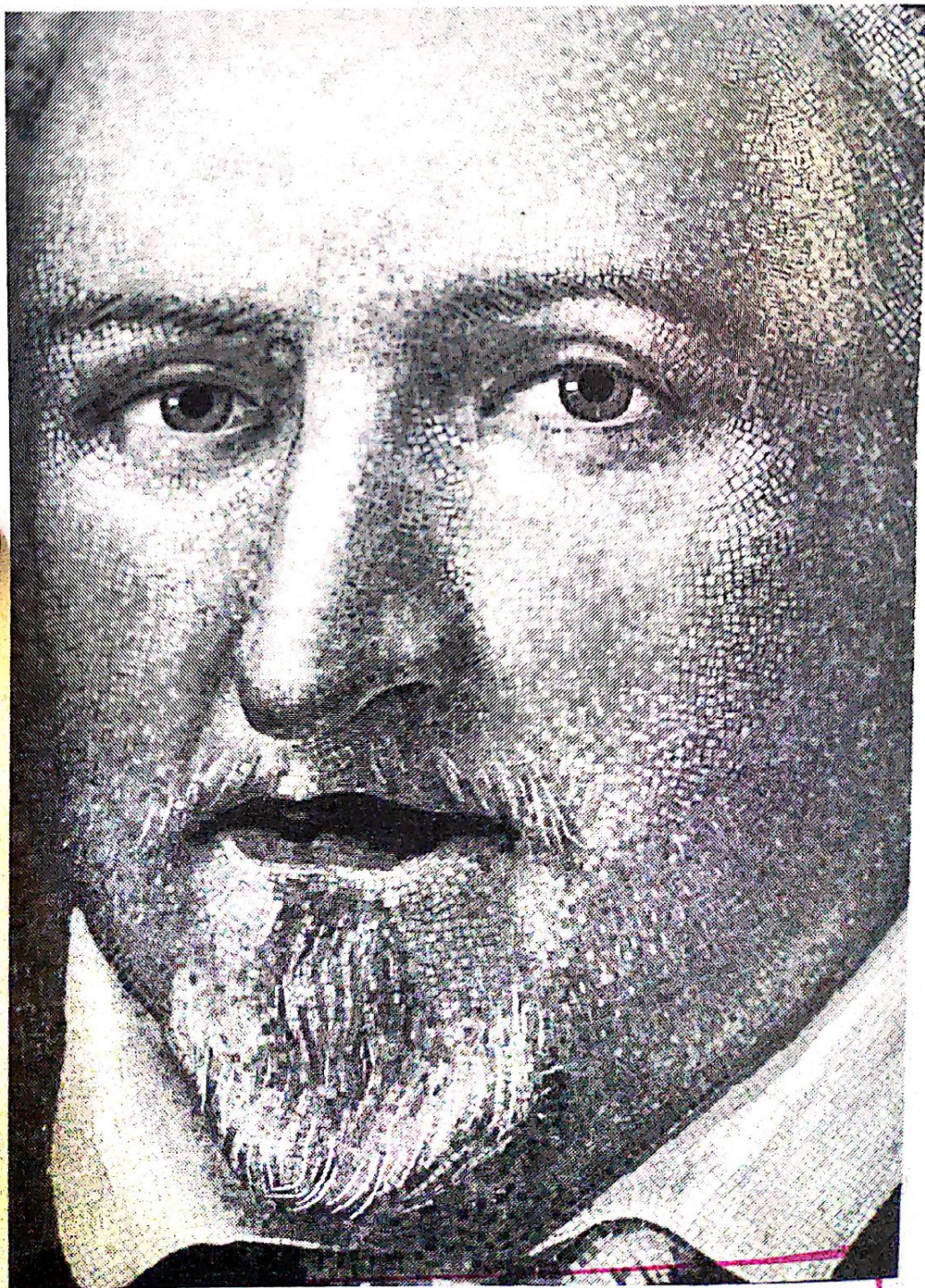
49. Giorgione (că-
tre 1478—1510).
*Concertul cîmpe-
nesc*. Paris, Muzeul
Luvru. Foto Held.

50. Artă romanică.
Facerea lumii, fres-
că, detaliu, secolul
al XII-lea, Biserica
Saint-Savin-sur-Gar-
tempe (Franța). Fo-
to Hurault-Viollet.

51. Artă bizantină.
Pescuitul miraculos,
mozaic, secolul al
VI-lea, Ravenna,
Sant' Apollinare
Nuovo. Foto Held.



52. S-a terminat cu mozaicul ! Marcello Provenziale, secolul al XVII-lea. Paul V Borghese, mozaic, detaliu. Roma, Galeria Borghese. Foto Alinari-Giraudon.



Biblioteca de limbă clasice



Scanned with OKEN Scanner



53. Vincent van Gogh (1853—1890). *Rulota*, detaliu macrofotografic. Paris, Muzeul Luvru. Foto Muzeul Luvru.



54. Camille Pissarro (1830—1903). *Drum care urcă*, detaliu macrofotografic. Paris, Muzeul Luvru. Foto Muzeul Luvru.



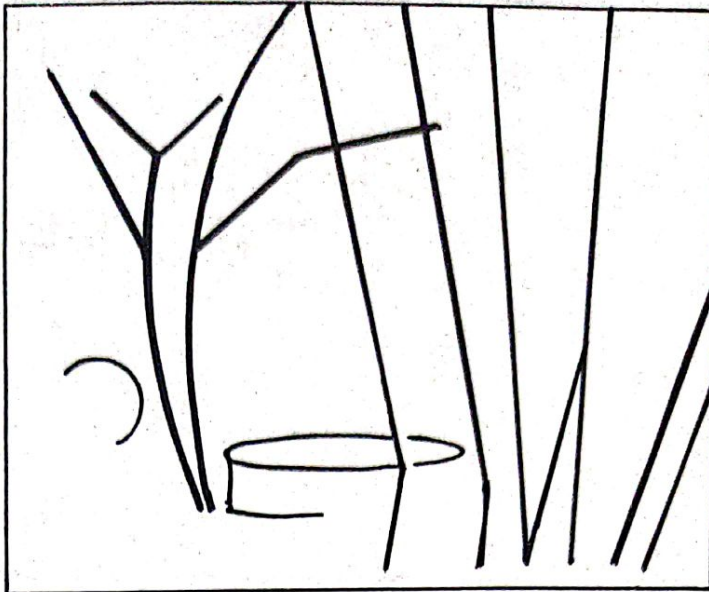
55. Fotografia subiectului. Document John Rewald.

56. Paul Cézanne (1839—1906). *Piatra de moară și rezervorul de apă din păduricea din Château Noir*. Merion (Pennsylvania), Barnes Foundation. Foto Held.



Biblioteca de limbi clasice
și moderne

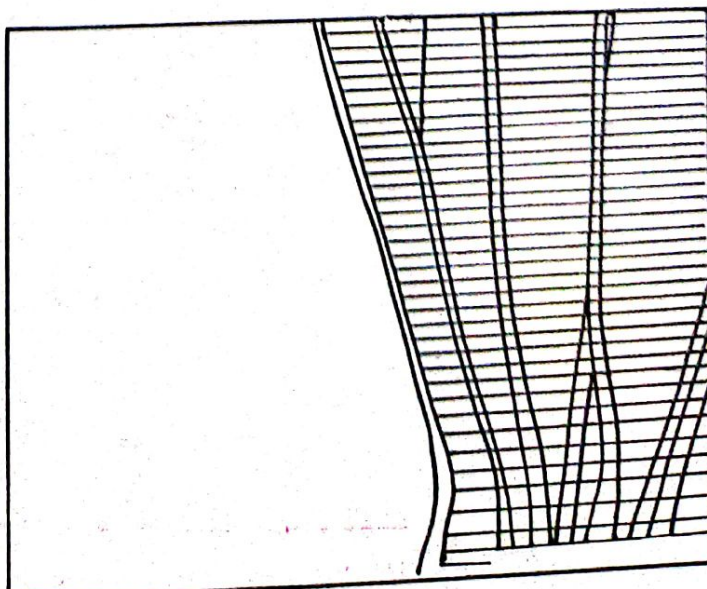
57



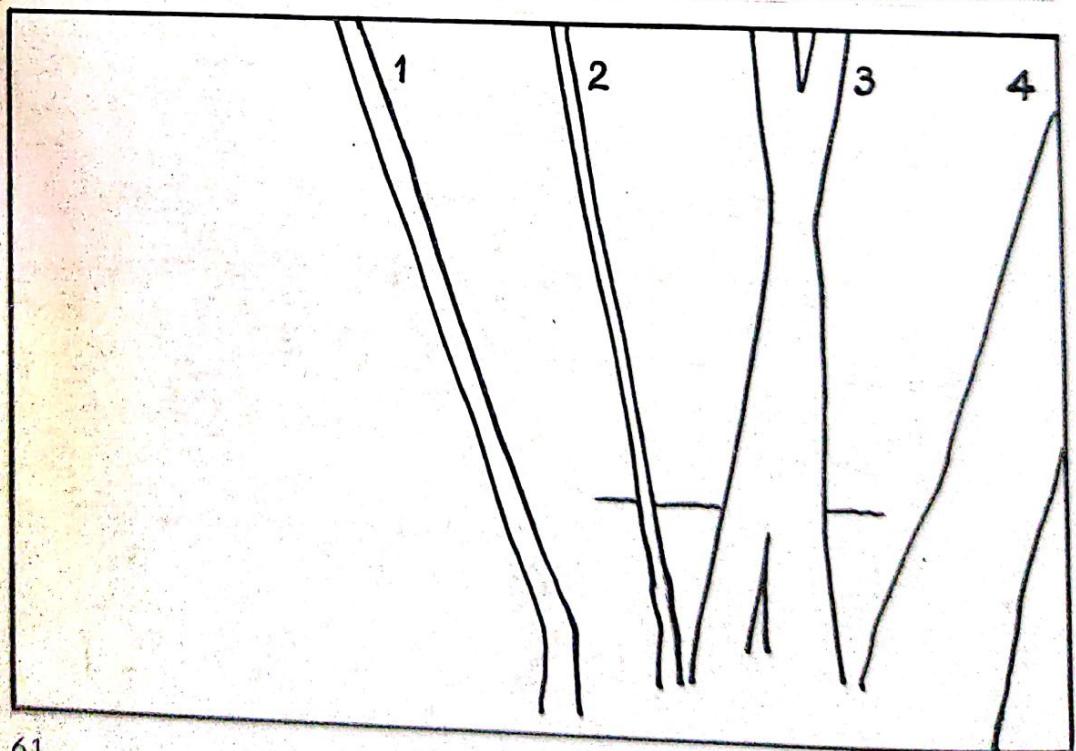
58

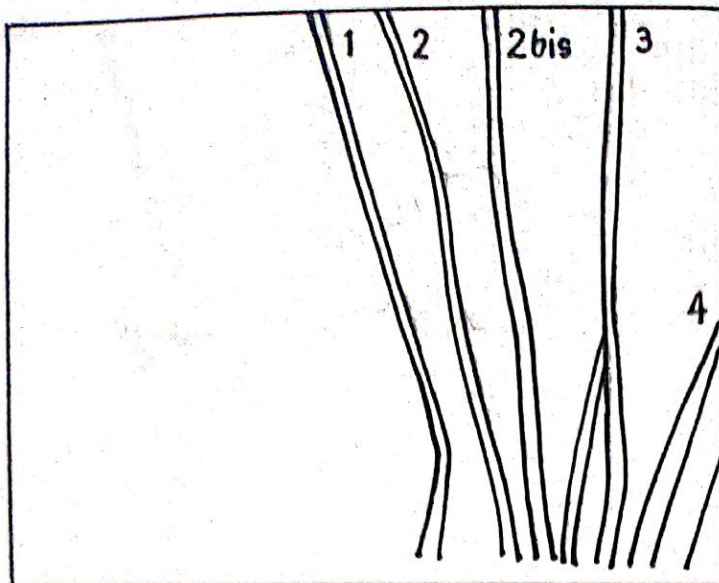


59

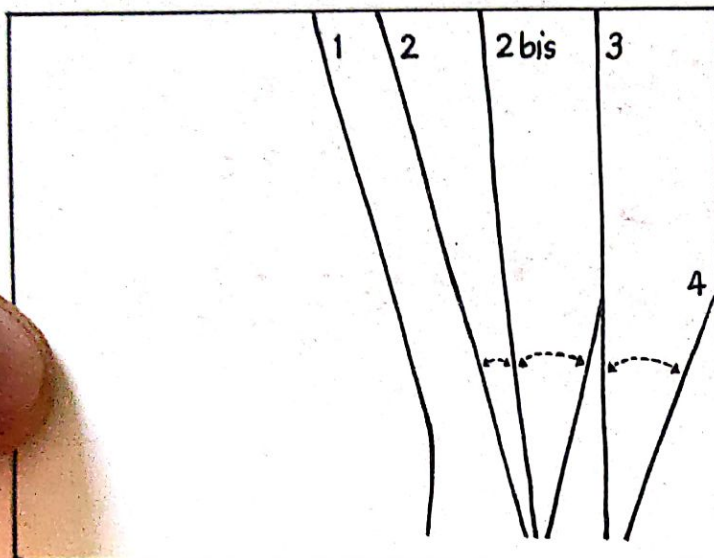


60. O pictură care se străduiește să rivalizeze cu fotografia. Martin-Kavel, secolul al XIX-lea. Viaductul.



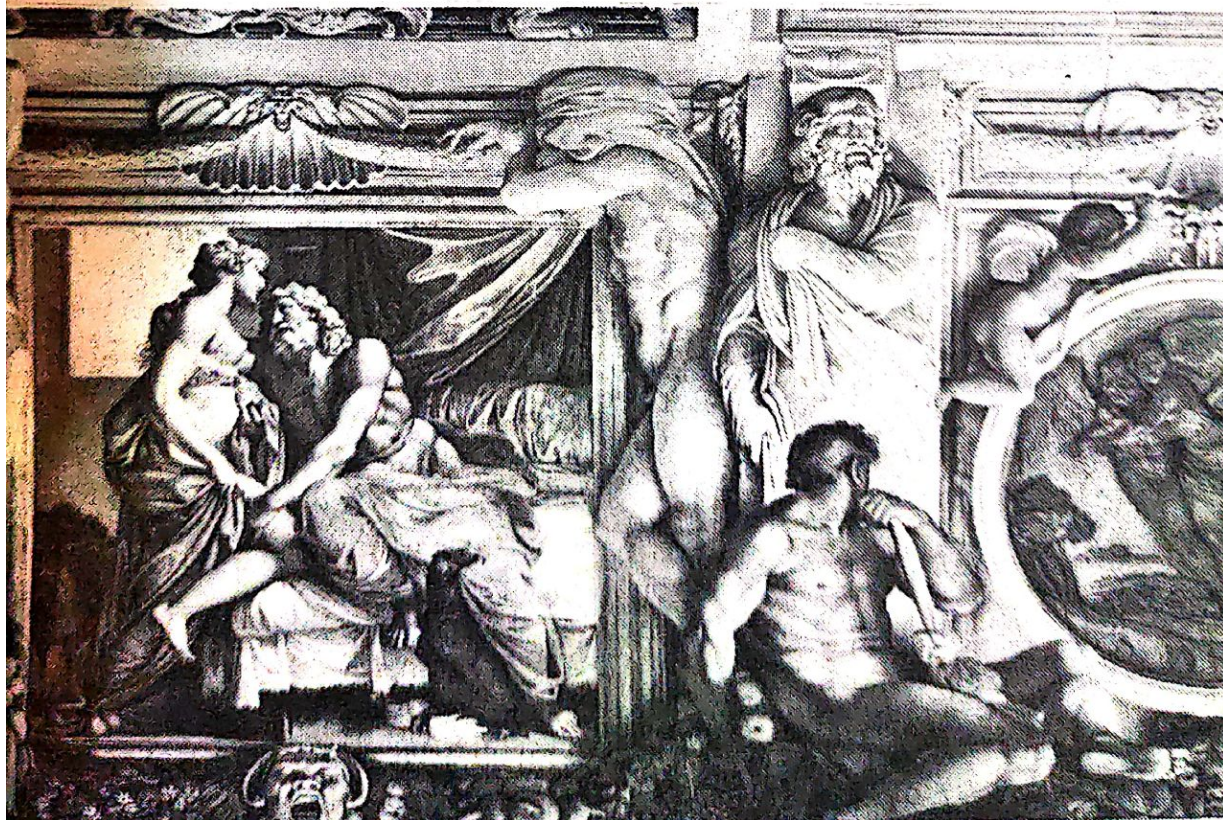


62



63

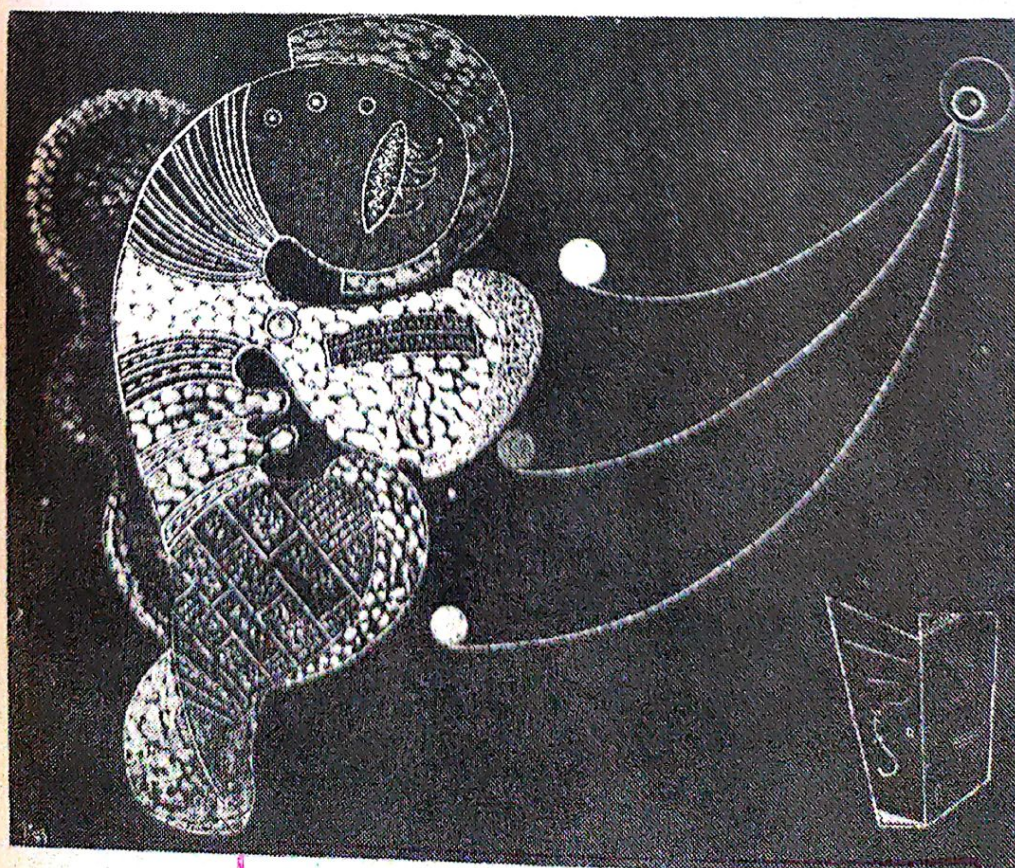
64. Annibale Carracci (1560—1609).
Decorarea Galeriei Farnese, detaliu.
Roma, Palatul Farnese. Foto Alinari.

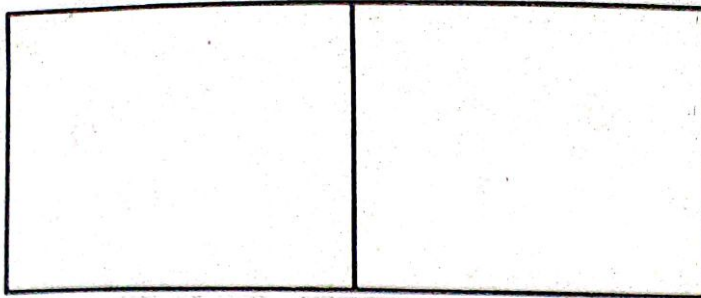




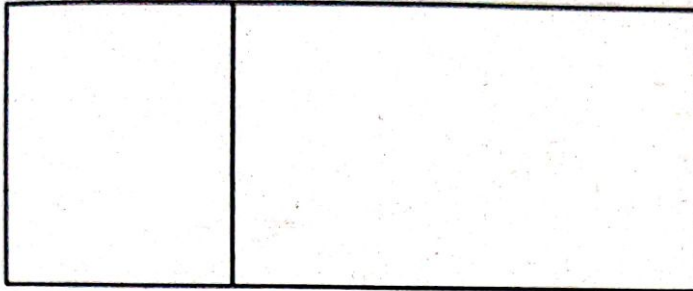
65. Artă egipteană. *Femei evreice*, detaliu, a XII-a dinastie, în jurul secolului al XX-lea î.e.n. Beni Hasan, mormîntul lui Knemhotep. Foto Held.

66. Wassily Kandinsky (1866—1944). *Le Gros et le Mince*, guașă, Paris, Galeria Maeght. Foto Held.

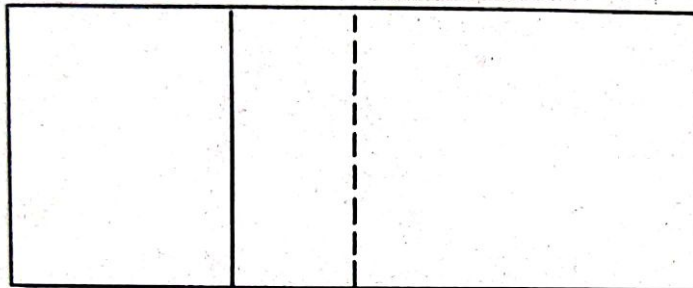




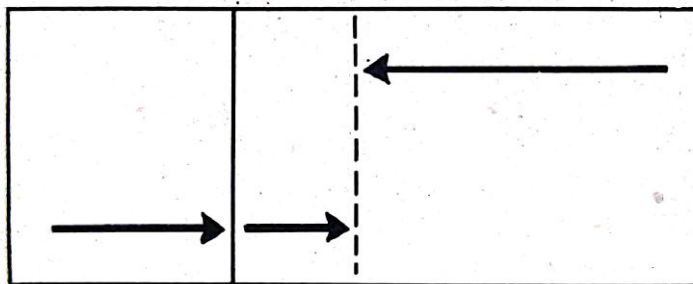
67



68



69



70

71. Artă bizantină.
Înviearea lui Lazăr,
mozaic, secolul al
VI-lea. Ravenna, Ba-
zilica Sant' Appol-
linare Nuovo. Foto
Held.

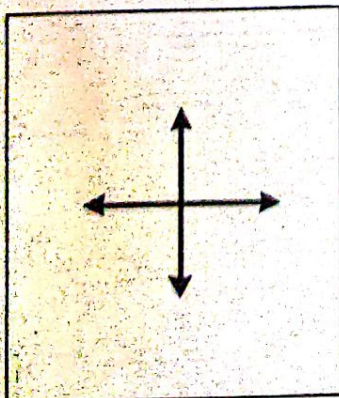


Biblioteca de limbi clasice

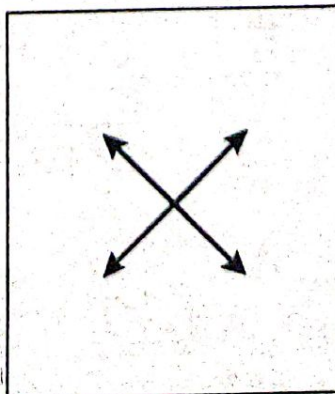


72. Théodore Fantin-Latour (1836—1904). *Flori și Fructe*. Paris, Jeu de Paume. Clișeu de la Musée nationaux.

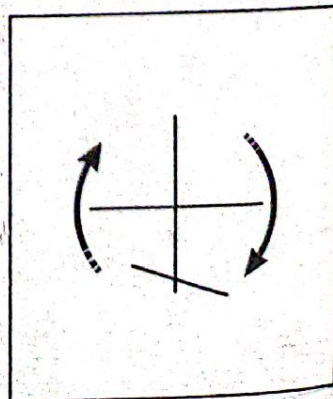
73



74



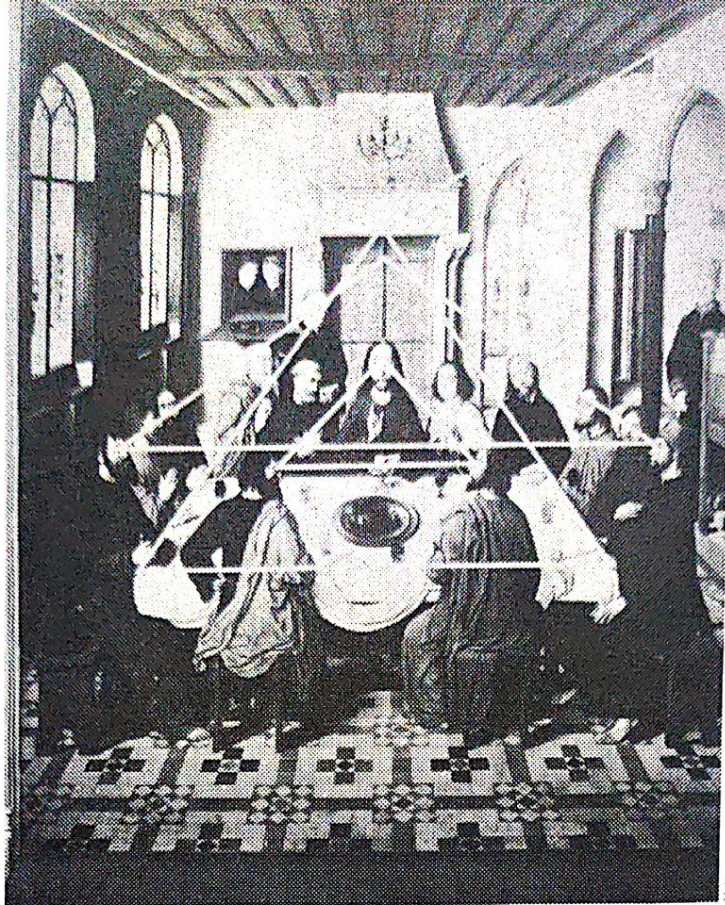
75



76. Thierry Bouts (către 1415—1475). *Cina cea de taină*, detaliu din retablu. Louvain, Biserica Saint-Pierre. Foto Held.



de limbi clasice



77. *Examinând compoziția, ochiul scoate la iveală „triunghiurile de sprijin”.* Thierry Bouts. *Cina cea de taină.*



78. *Virful principal al triunghiului coincide cu inima cavalerului.* Rafael (1483—1520). *Visul cavalerului.* Londra, National Gallery. Foto Anderson-Giraudon.

79. *Nici unul nu atrage atenția mai mult decât altul.* Thierry Bouts. *Cina cea de taină, montaj fotografic.*





80. *Vidul nu pierde nimic din puterea sa, chiar în absența lui Hristos. Thierry Bouts. Cina cea de taină, montaj fotografic.*







82. Francisco Goya (1746—1828). *Pină la moarte*, stampă
extrasă din suita de *Capricios*. Foto Held.

83. Jean Clouet (către 1475 — către 1540). *Prințul moștenitor François*. Anvers, Muzeul. Foto A.C.L.

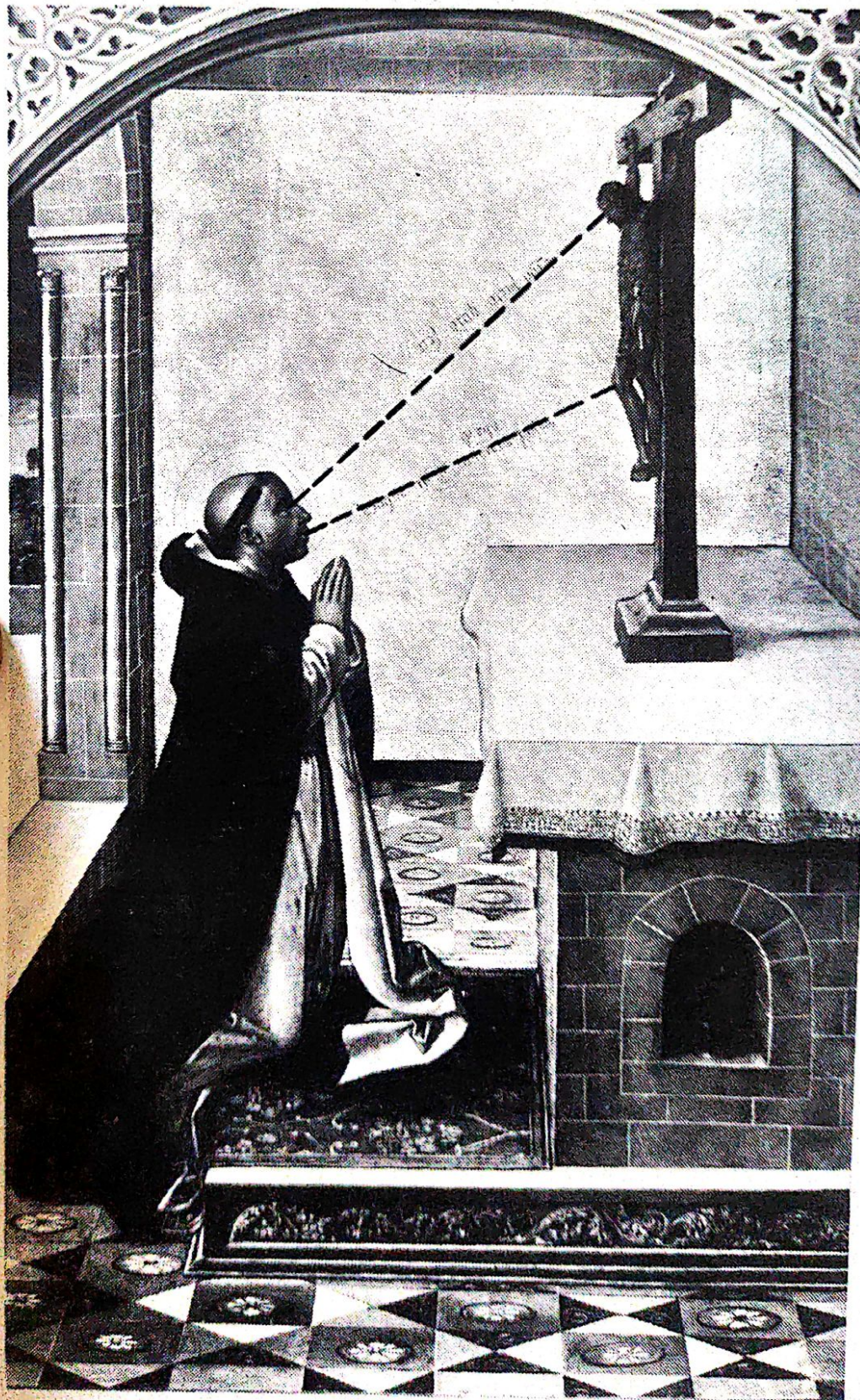




84. Pablo Picasso (1881—1973). *Maia cu păpușa*. Aparține artistului. Foto Held.

Biblioteca de limbi clasice
si moderne

85. Pedro Berruguete (către 1450—1504). *Sfântul Petru martir*.
Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.



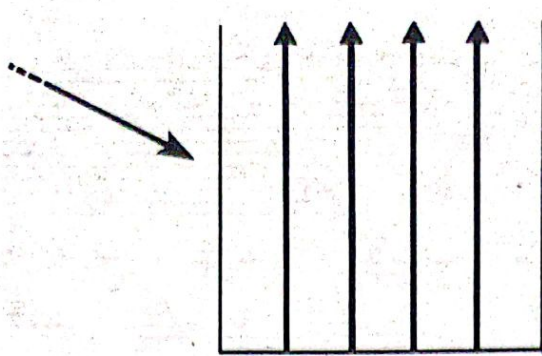


86. Bordone (1500—1571). *Remiterea inelului Dogelui*. Veneția, Muzeul Academiei de Belle Arte. Foto Held.

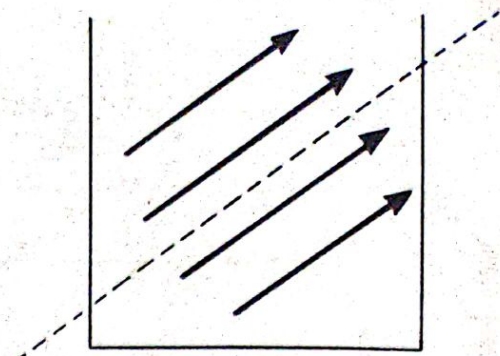
87. Giotto (1267—1337). *Sfintul Ioan Evanghelistul urcând la cer*, frescă, Florența, Biserica Santa Croce. Foto Alinari.

Biblioteca de limbi clasice
și moderne

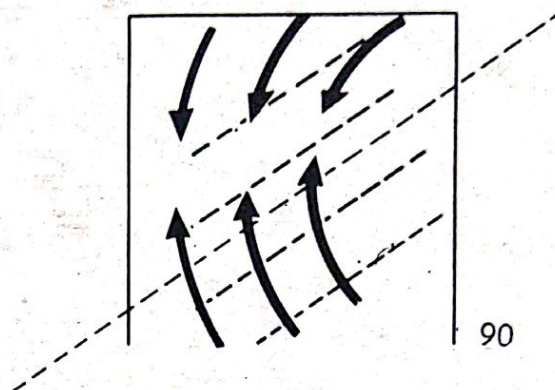




88



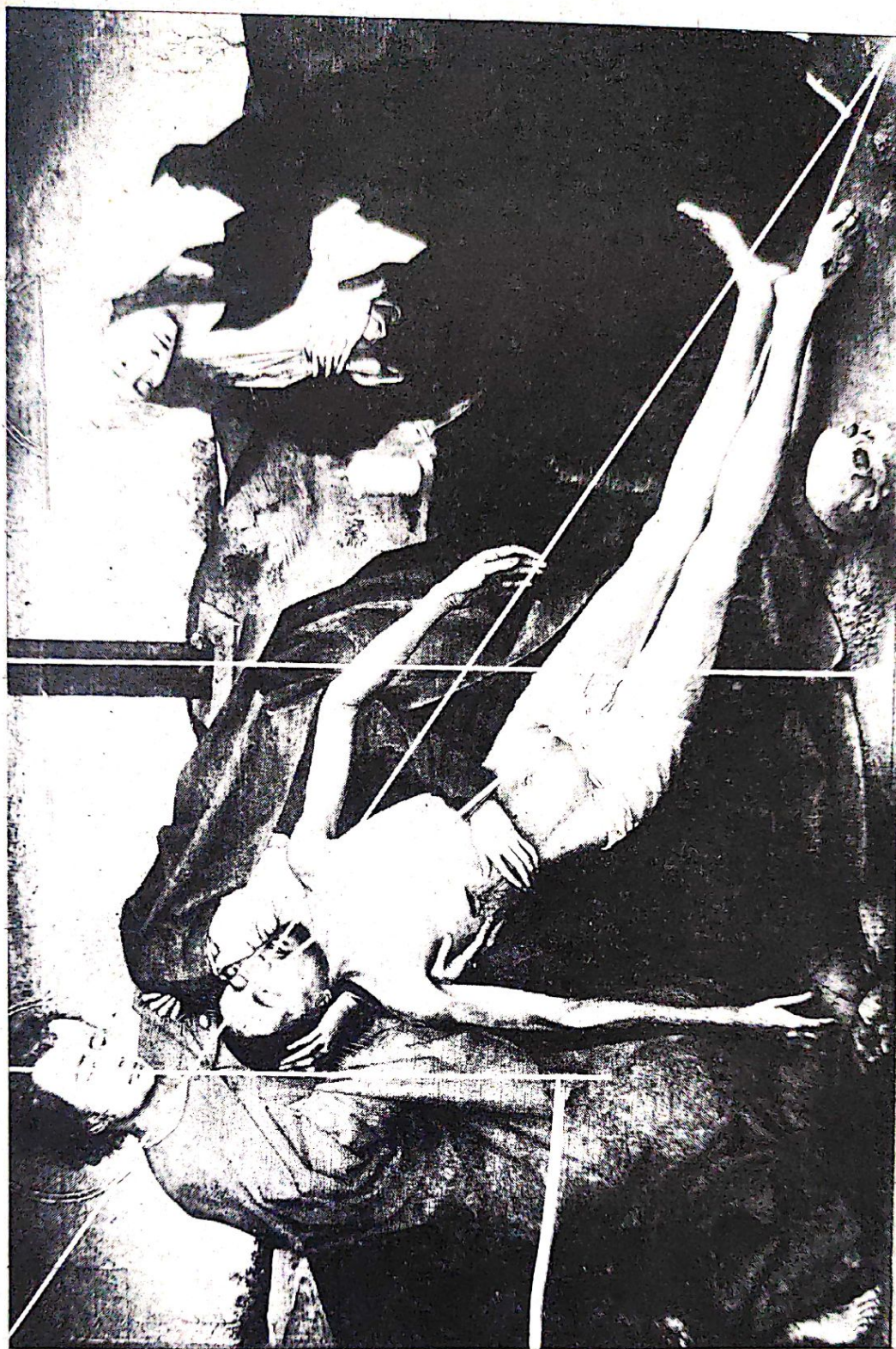
89



90

91. Prin puseuri succesive, privirea îl înalță pe apostol pină la Hristos. Giotto. Sfântul Ioan Evanghelistul urcînd la cer.



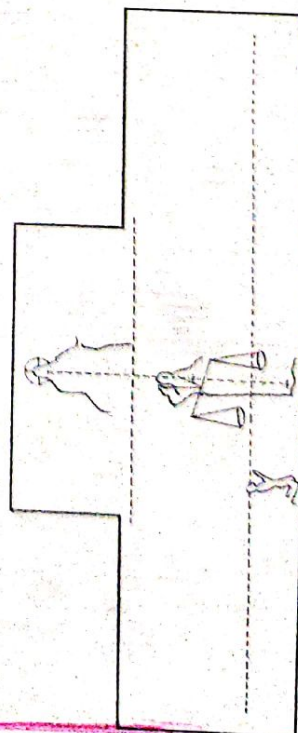


92. Nu mai vedem un mort ; simțim prezența morții. Rogier van der Weyden (către 1400—1464), *Pietà*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts. Foto Bulloz.

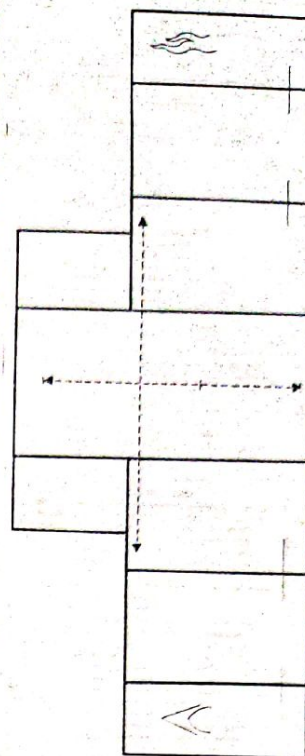
Biblioteca de limbi clasice
si moderne



94. Rogier van der Weyden (c. 1400—1464). Judecata de apoi. Beaune, Hôtel-Dieu. Foto Bulloz.



95

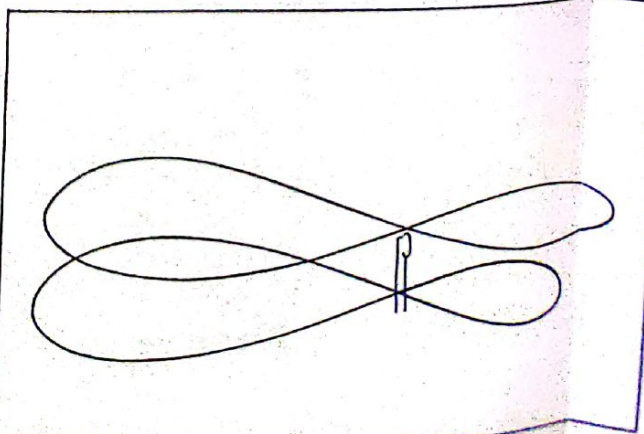
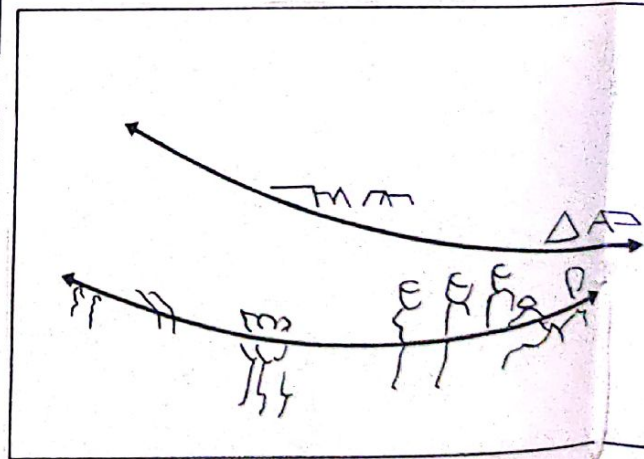


96

98. Judecata de apoi, Osîndiții la muncile ladului, detaliu. Foto Bulloz.

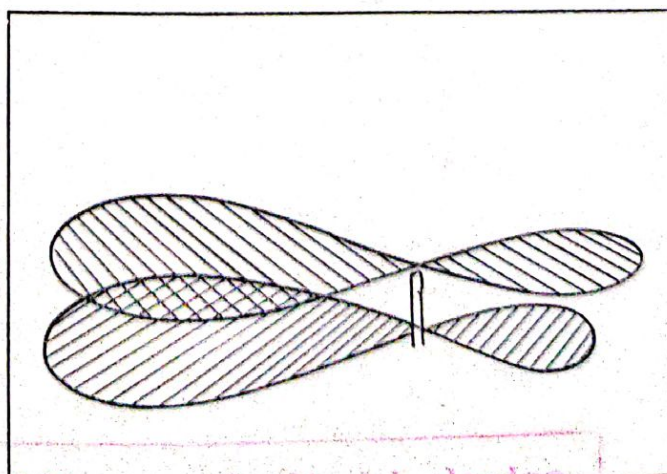


97. Judecata de apoi, Aleșii Domnului, detaliu. Foto Bulloz.





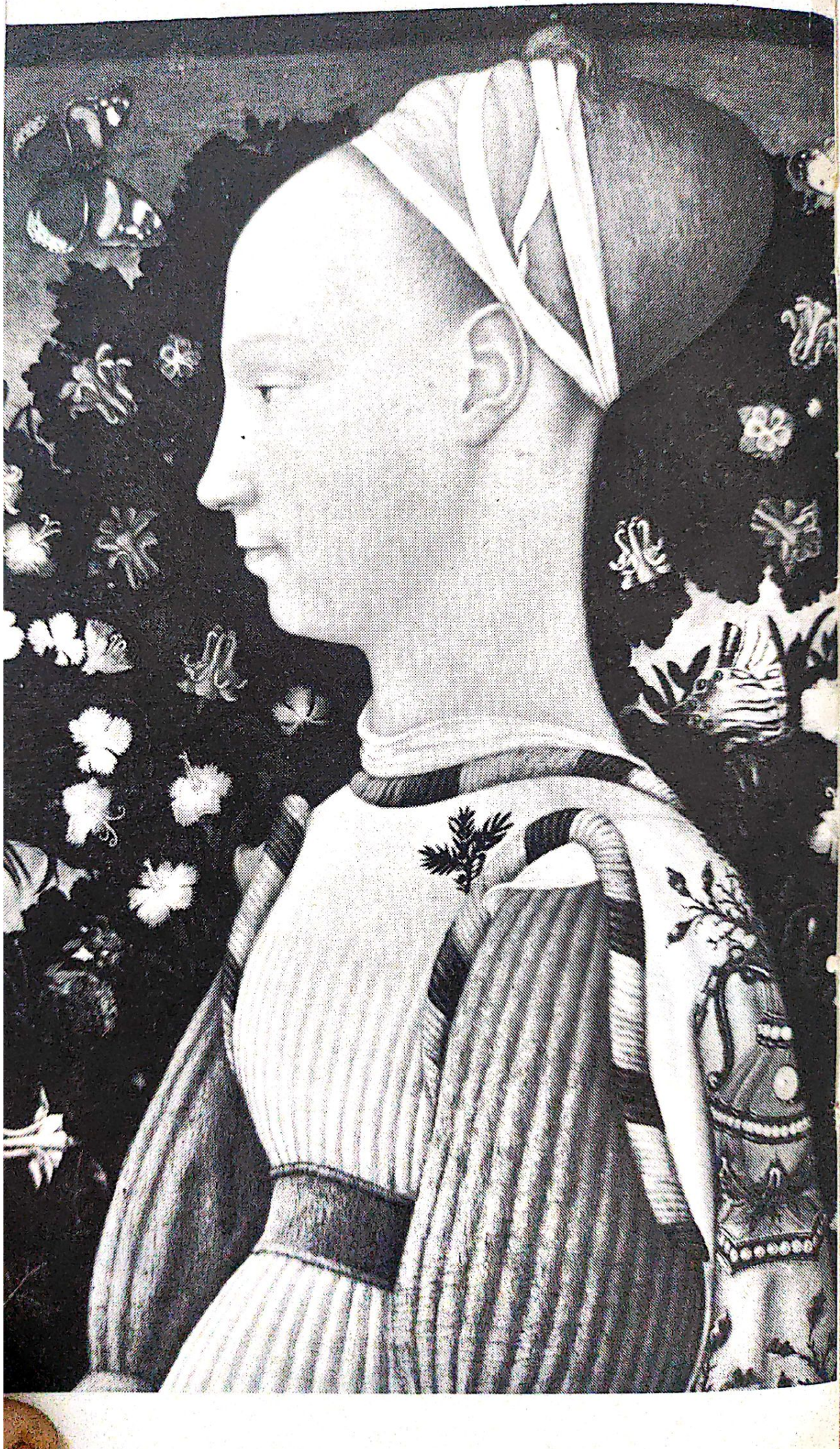
101. Henri Rousseau, numit Vameșul (1844—1910). *Birou pentru încasarea accizului.* Londra, colecția Courtauld. Foto Held.



99

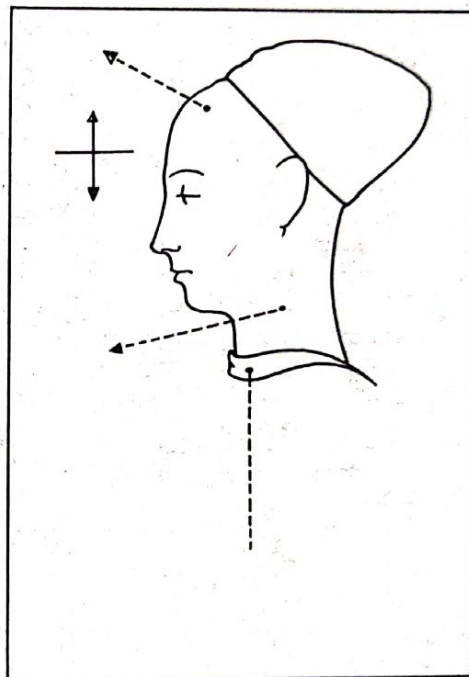
100

102

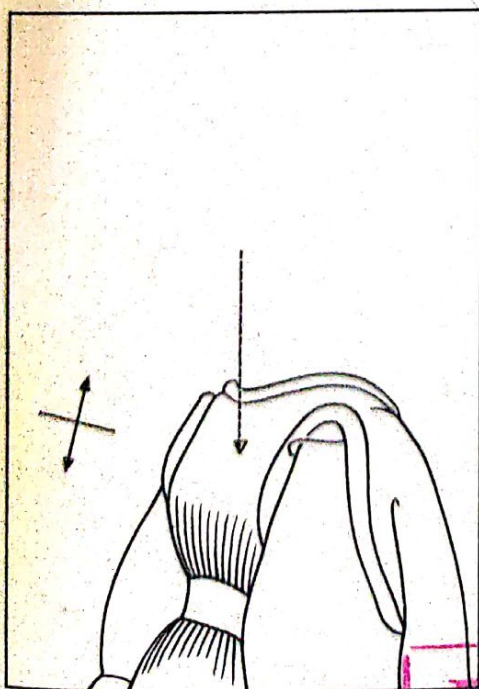


103. Pisanello (către 1397 — după 1450). *Portret al unei prințese d'Este*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

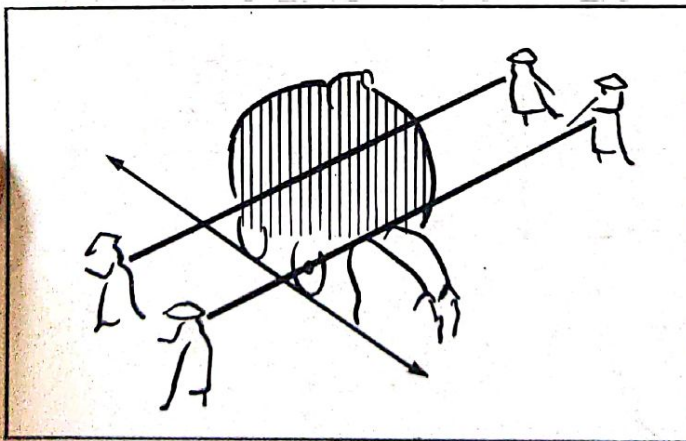
104



105

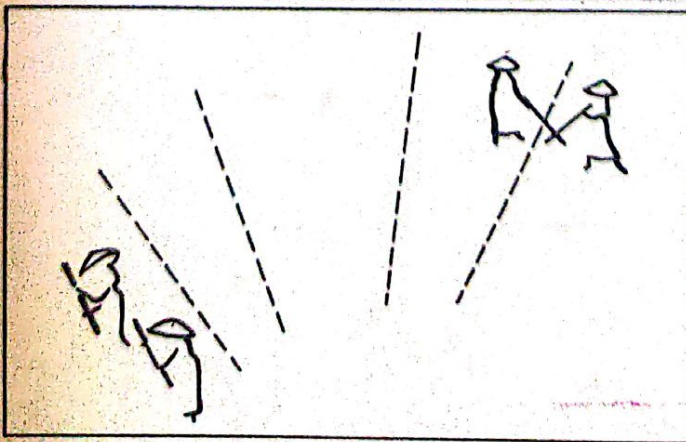


Biblioteca de limbă elasticsearch
si traductie



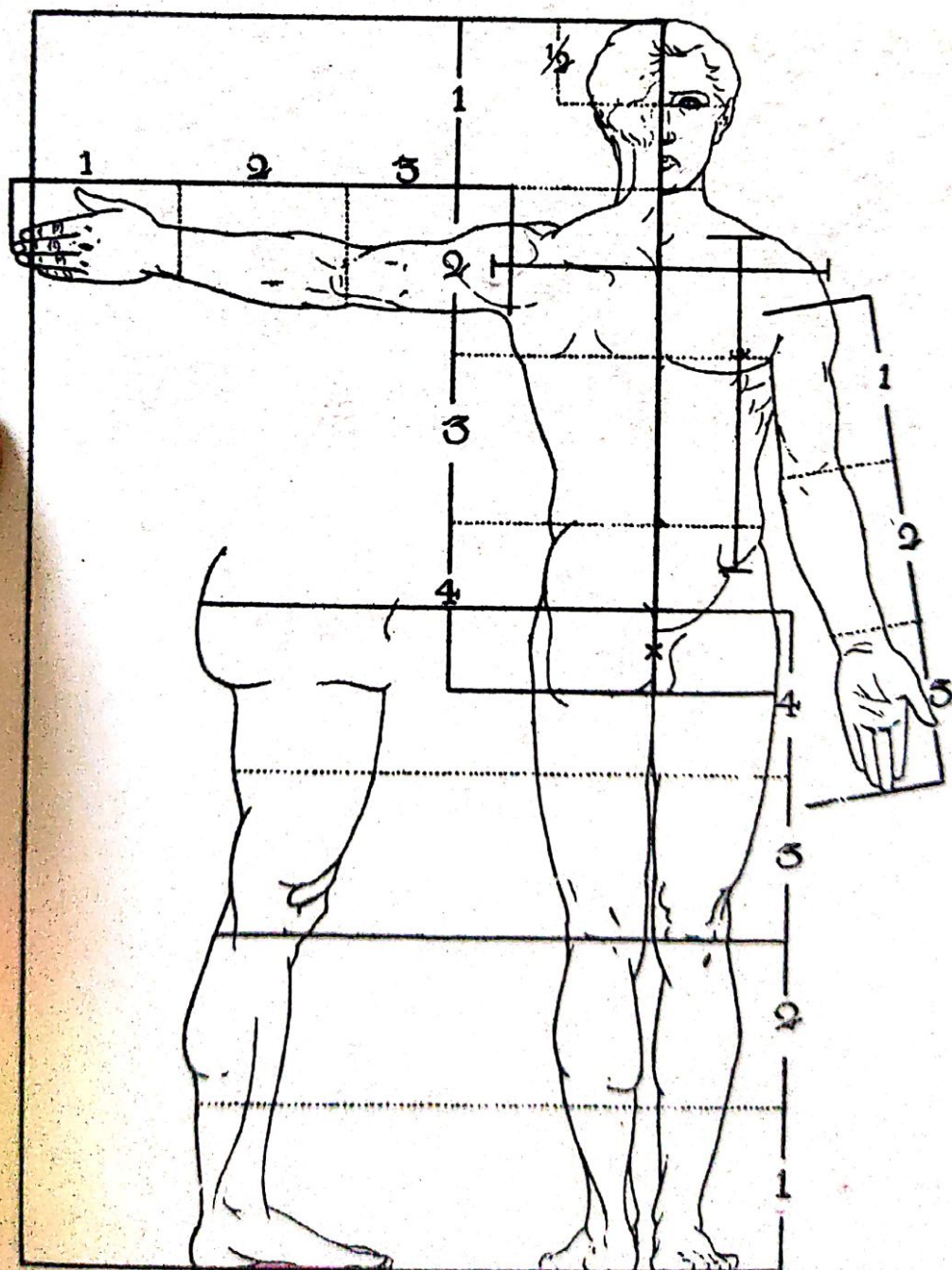
106. Pieter Bruegel.
*Cositul finului, de-
taliu.*

107



108

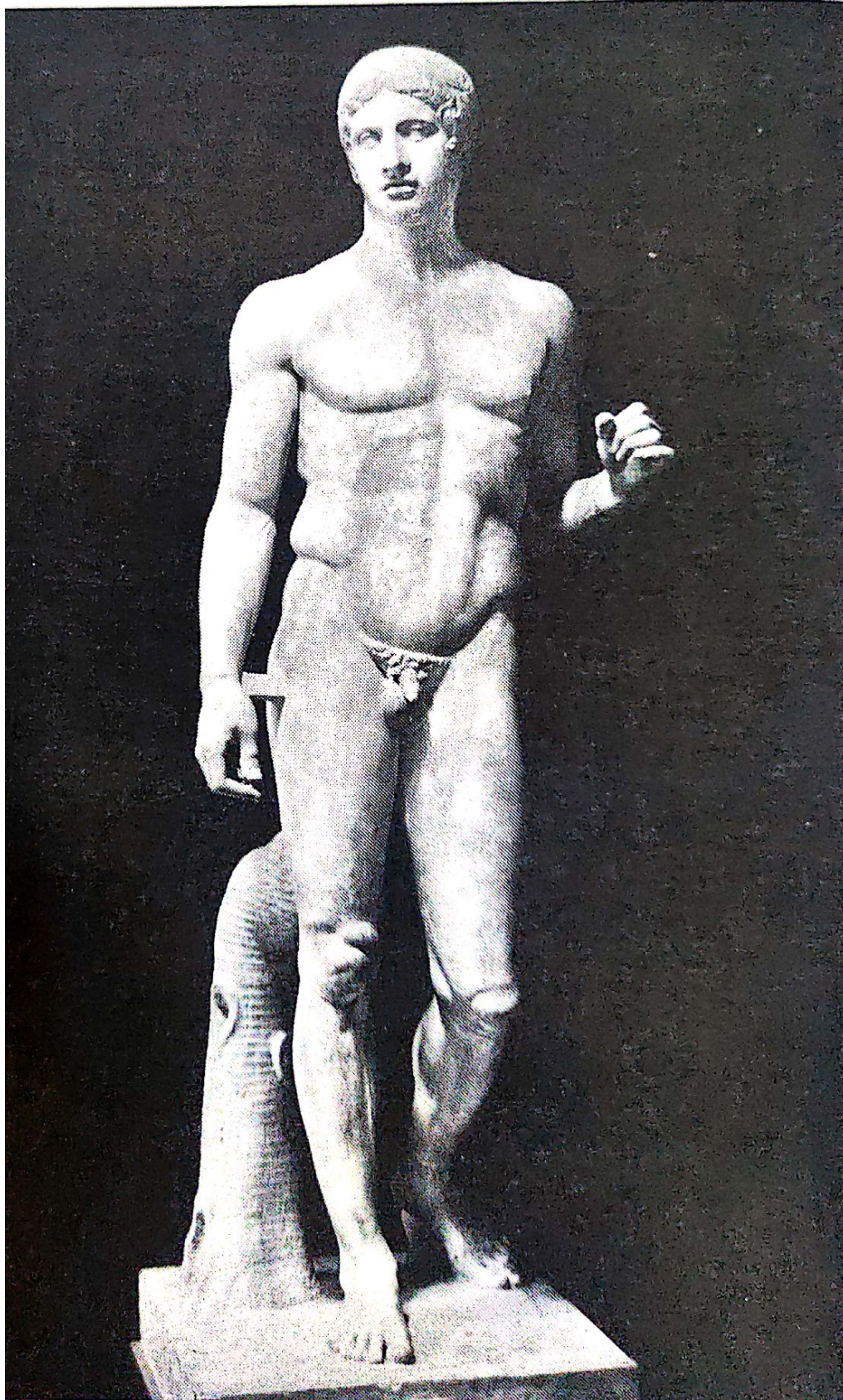
109. Proportțiile medii ale omului. (*Anatomia nouă artistică*, Dr. Paul Richer).



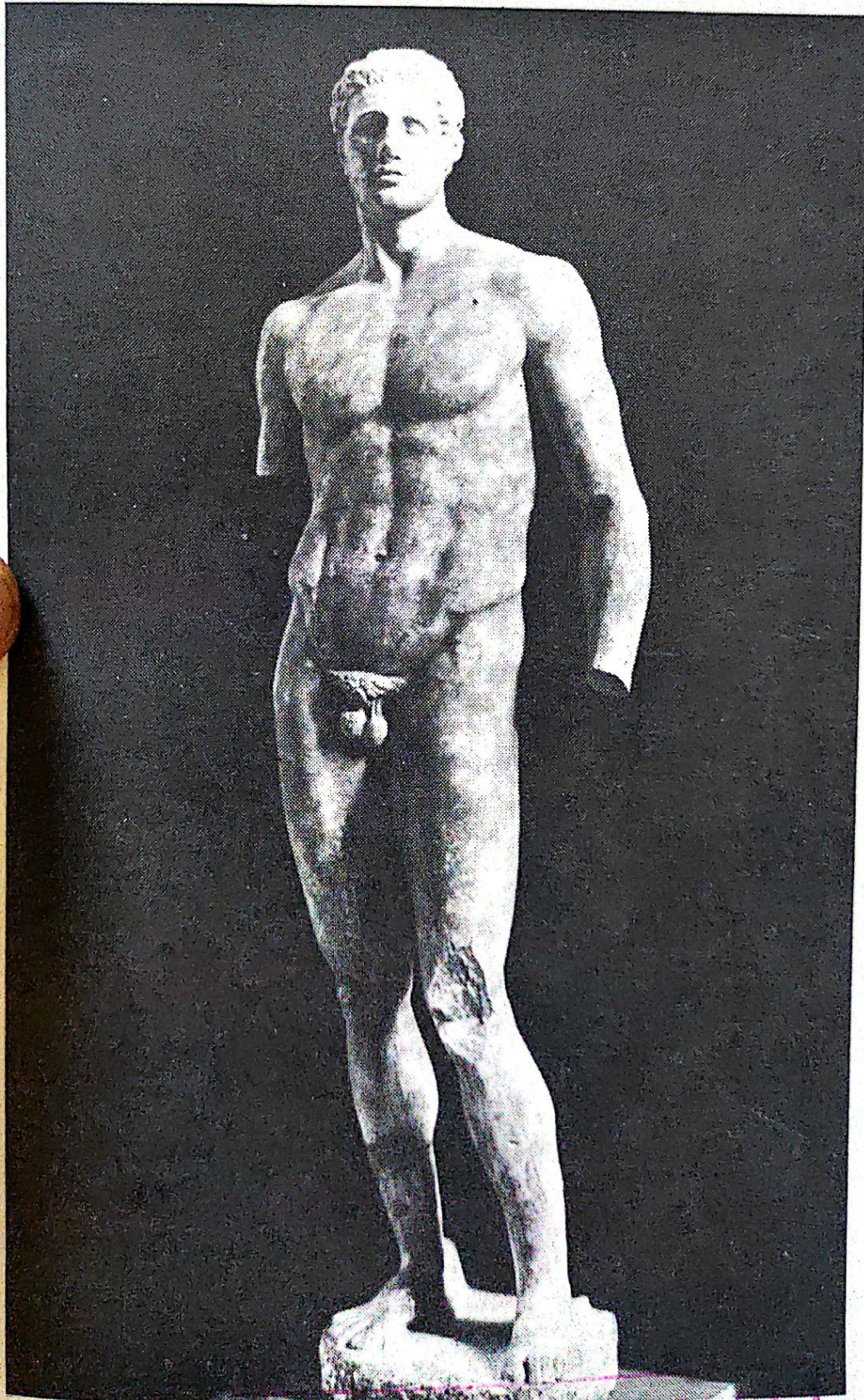
Biblioteca de carte clasice
si moderne



10. Polyclet, secolul al V-lea î.e.n. *Doryfor*, copie. Neapole, Muzeul național. Foto Alinari.

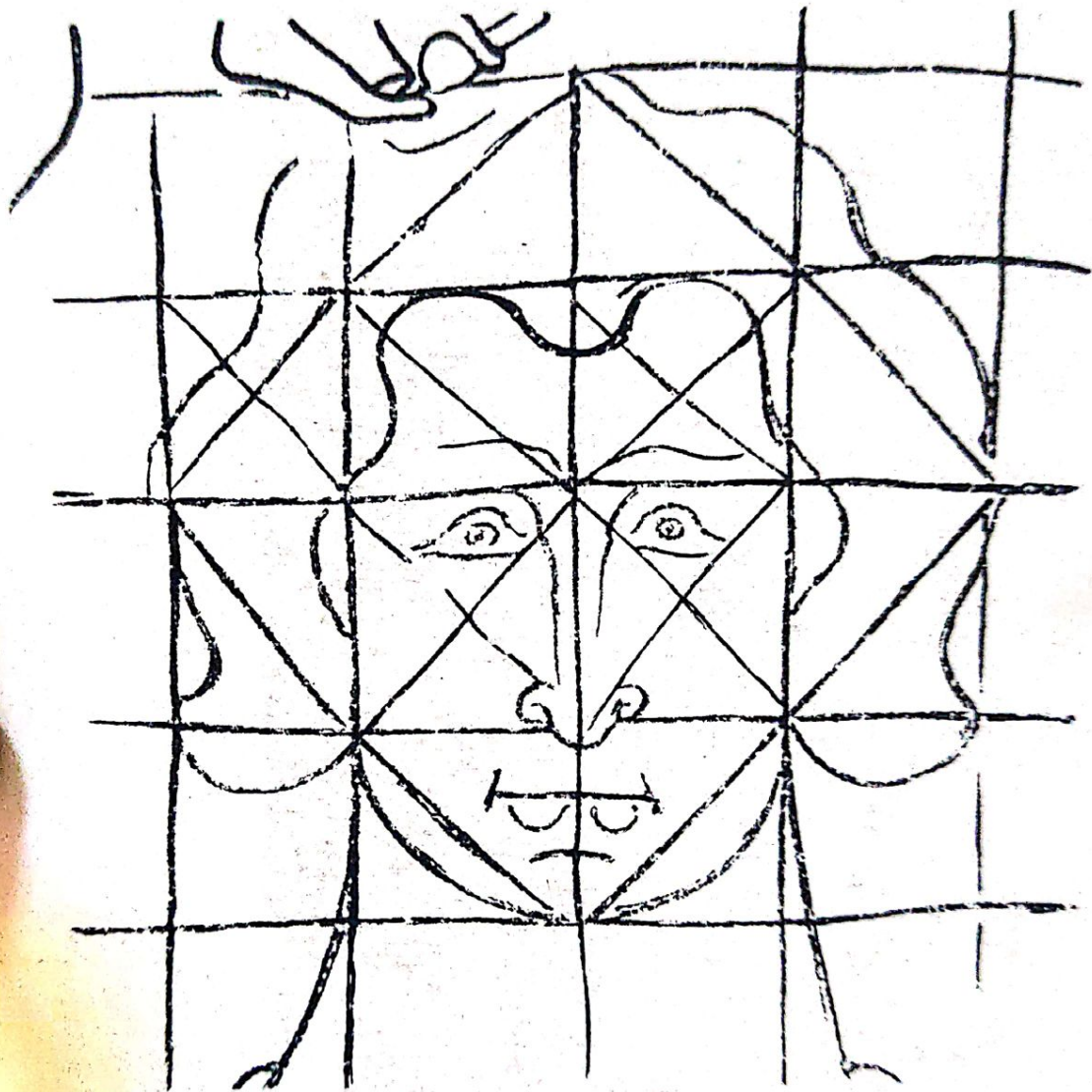


111. Lysip, secolul al IV-lea î.e.n. *Agias*, copie. Delphi, Muzeul.
Foto Viollet.

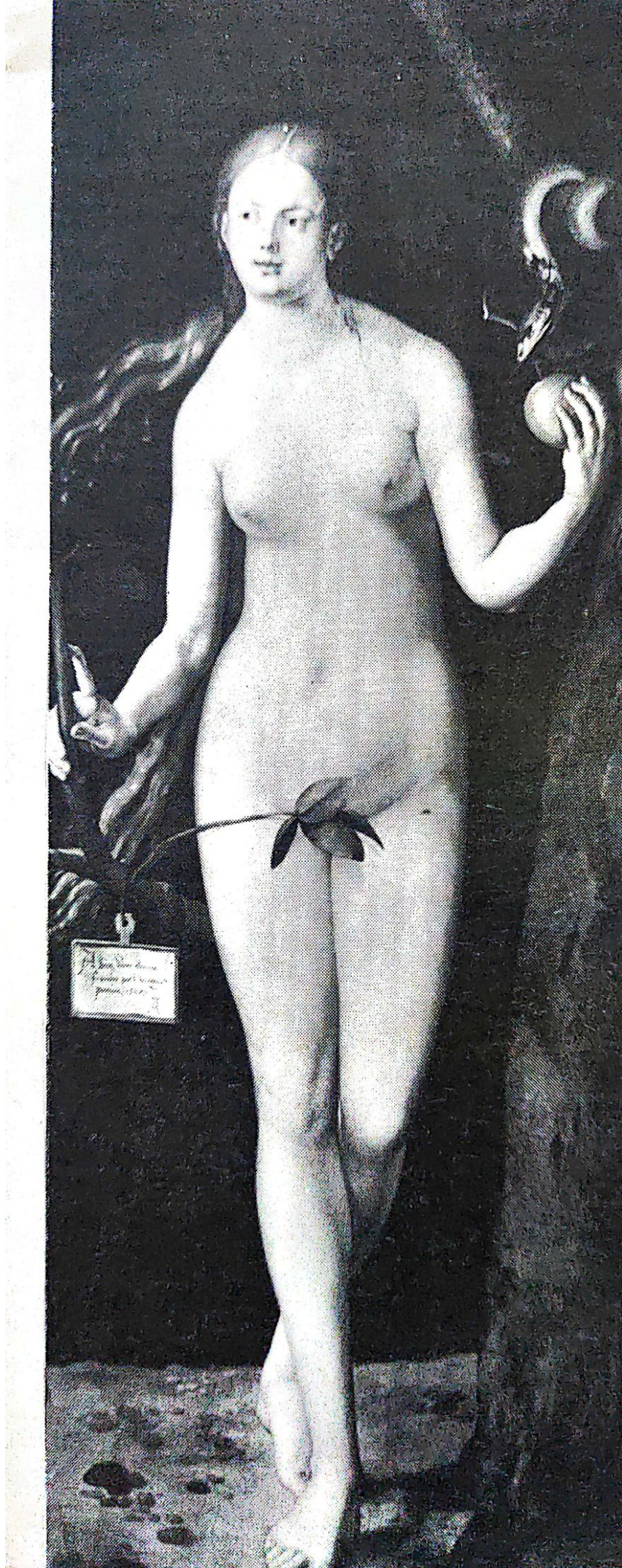


Biblioteca de la Universitatea de Cluj

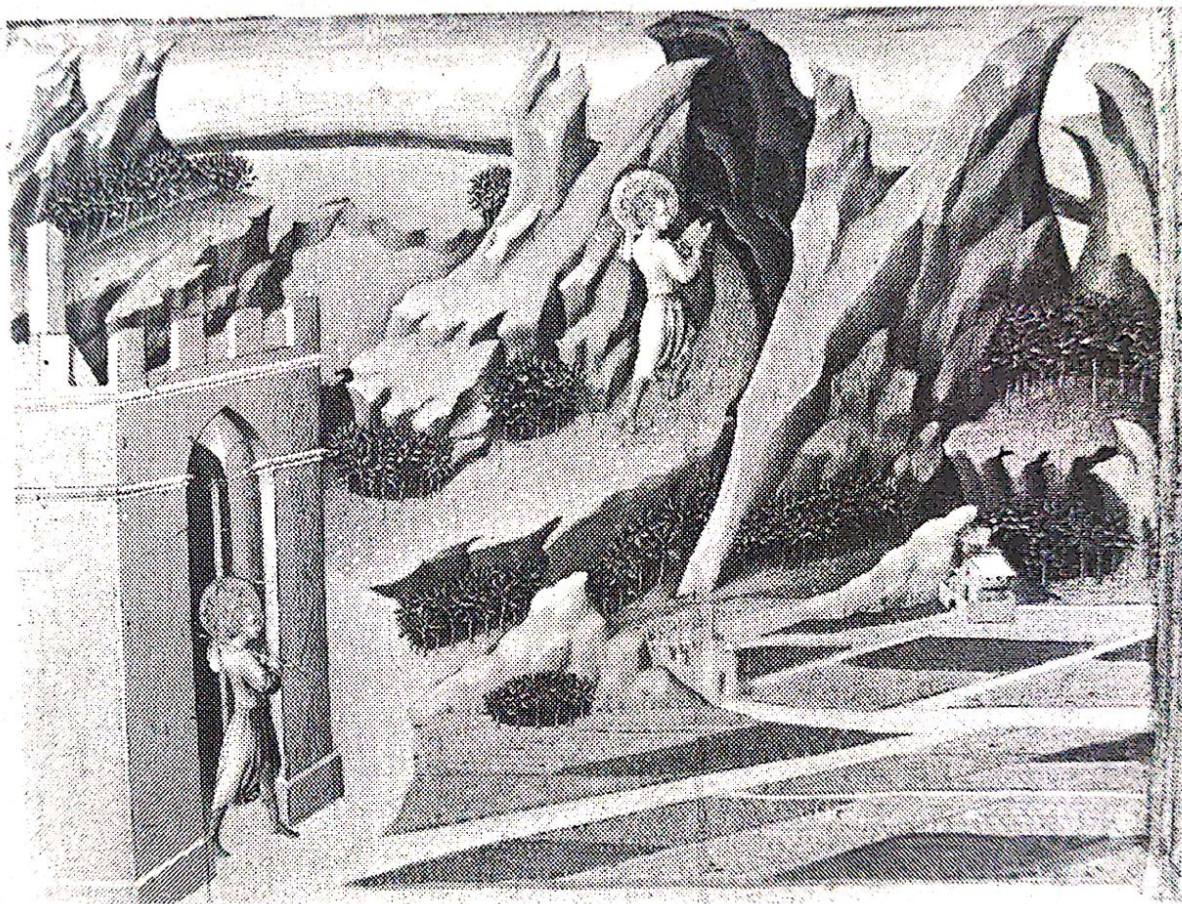
112. Villard de Honnecourt, secolul al XIII-lea. *Cap de bărbat*, desen, Paris, Bibliothèque nationale. Foto Held.



113. Albrecht Dürer (1471—1528). *Eva*, partea dreaptă a diptichului. Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.

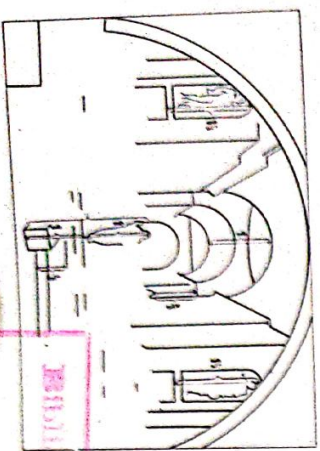


114. Giovanni di Paolo (c. 1403—1483). *Sfintul Ioan Botezătorul*, Londra, National Gallery.



115. Artă romanică. *Hristos la Apocalips*, frescă, detaliu, secolul al XII-lea, Auxerre, Catedrala. Foto Hurault-Viollet.





Biblioteca

117

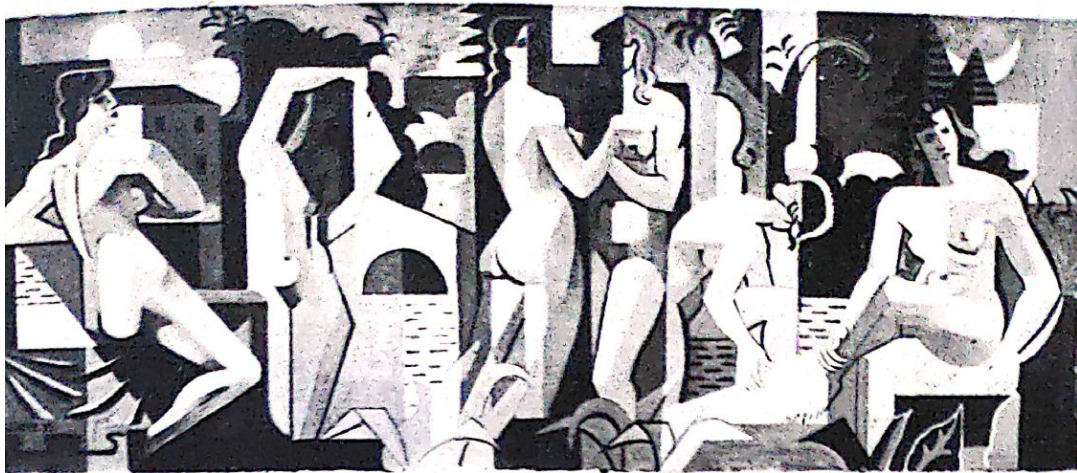
di...

Biblioteca di...

116. Rafael (1483—1520). *Scuola di Atene*, fresco. Roma, Vaticano. Stanza della segnatura. Foto Anderson-Giraudon.

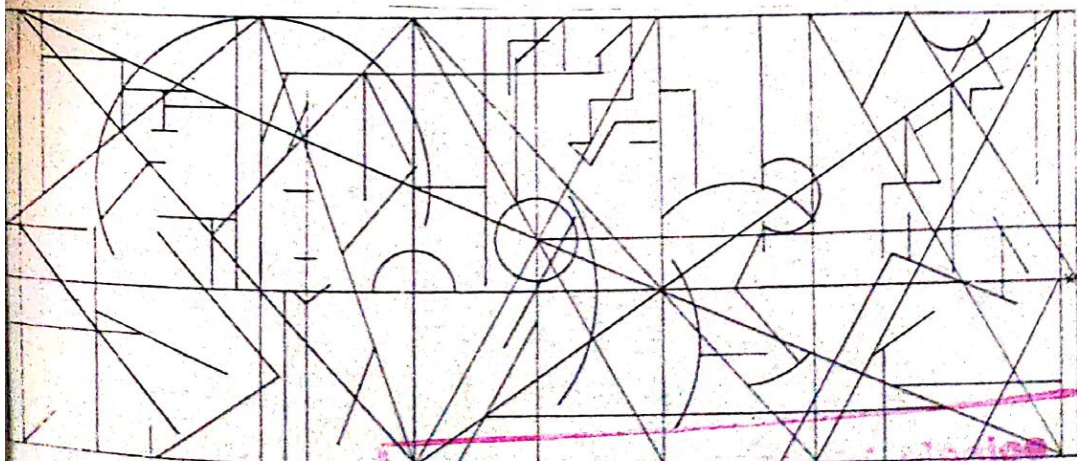
118. Nicolas Poussin (1594—1655). *Sfintul Matei*, Berlin, Keiser Friedrich Museum. Foto Giraudon.





119. André Lhote (1885). *Femei care se scaldă*, frescă. Paris, Musée d'art moderne. Foto Marc Vaux.

120. André Lhote (1885). *Studiu pregătitor*.

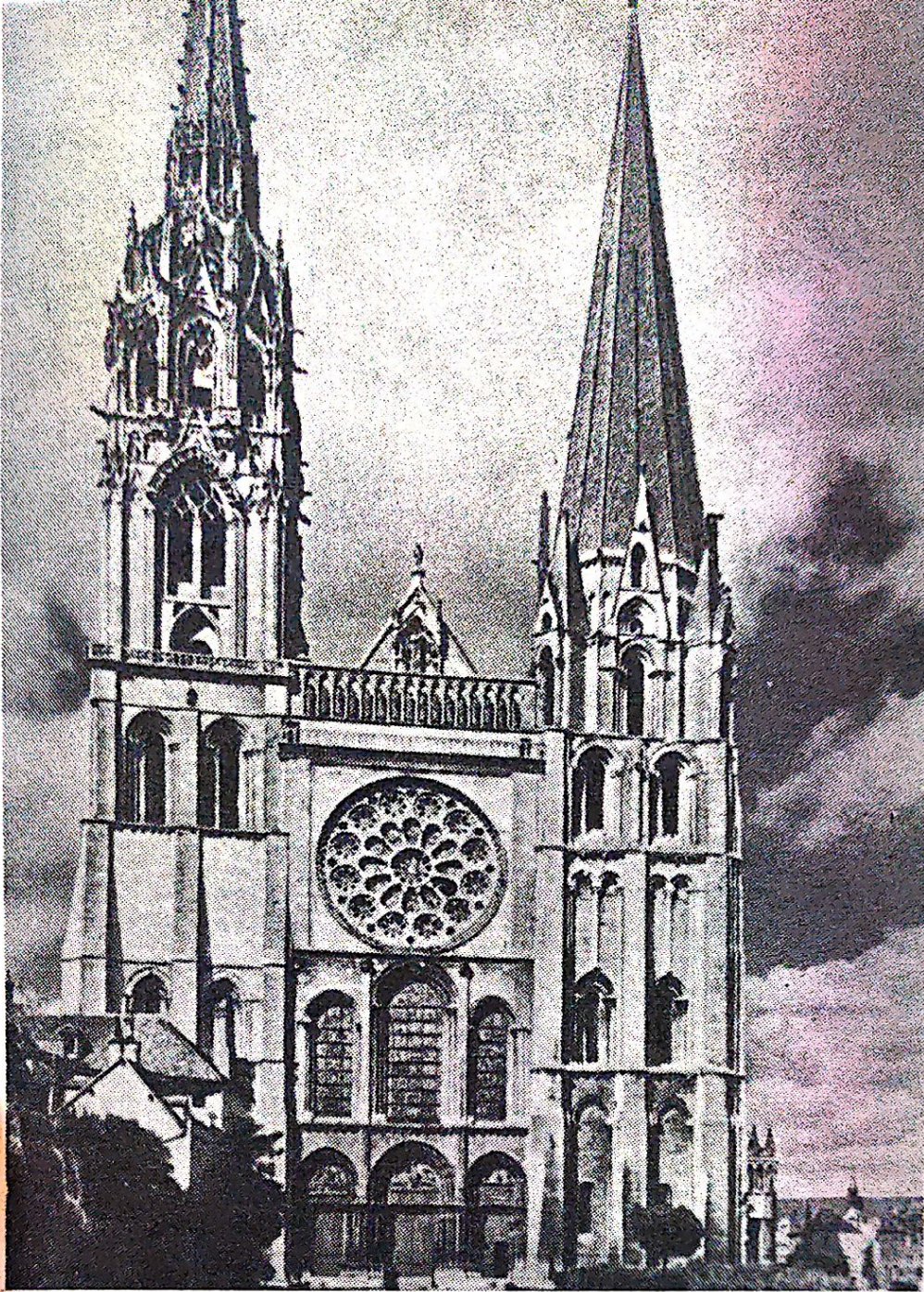


Biblioteca de Artă Modernă

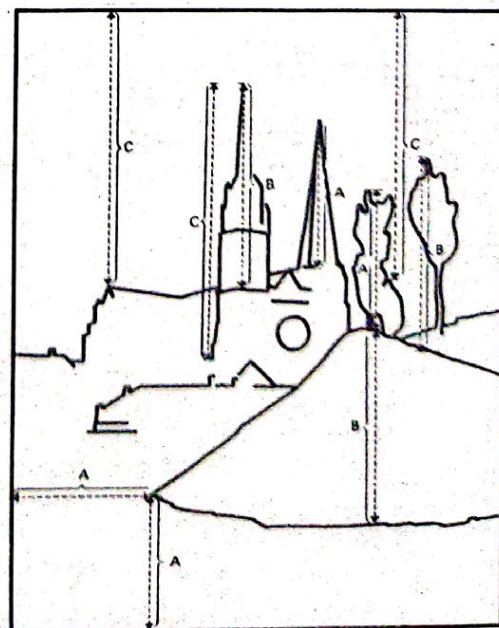
57.20

121. Jean Baptiste Corot (1796—1875). *Catedrala din Chartres*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

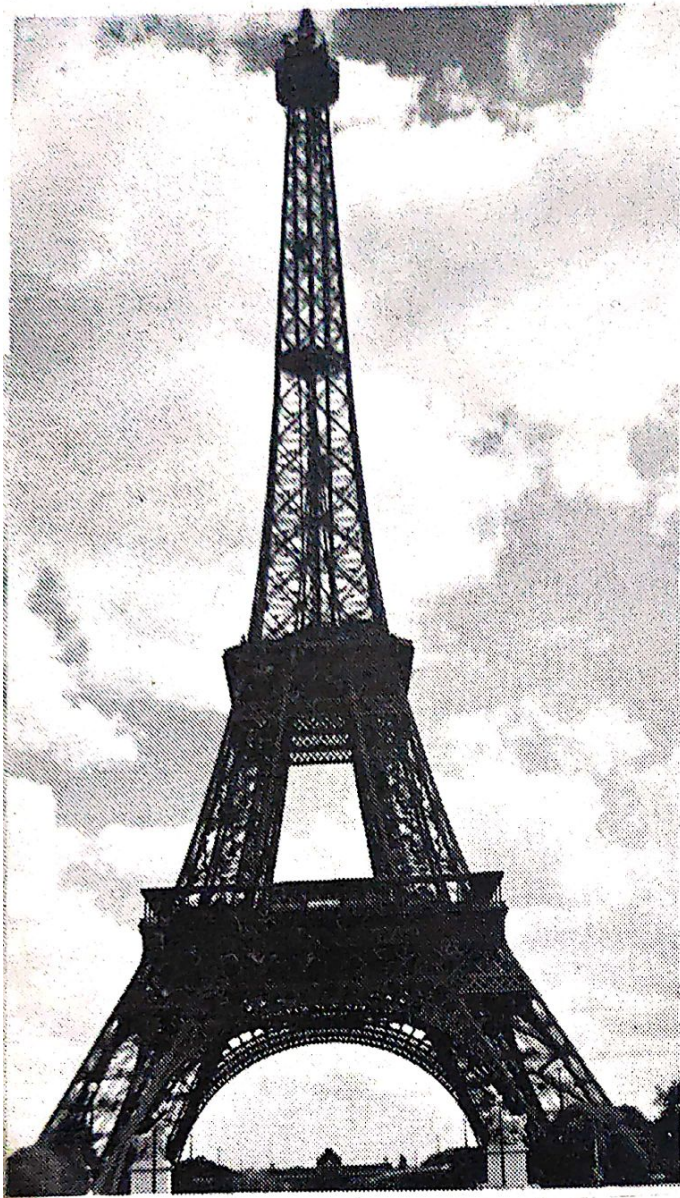




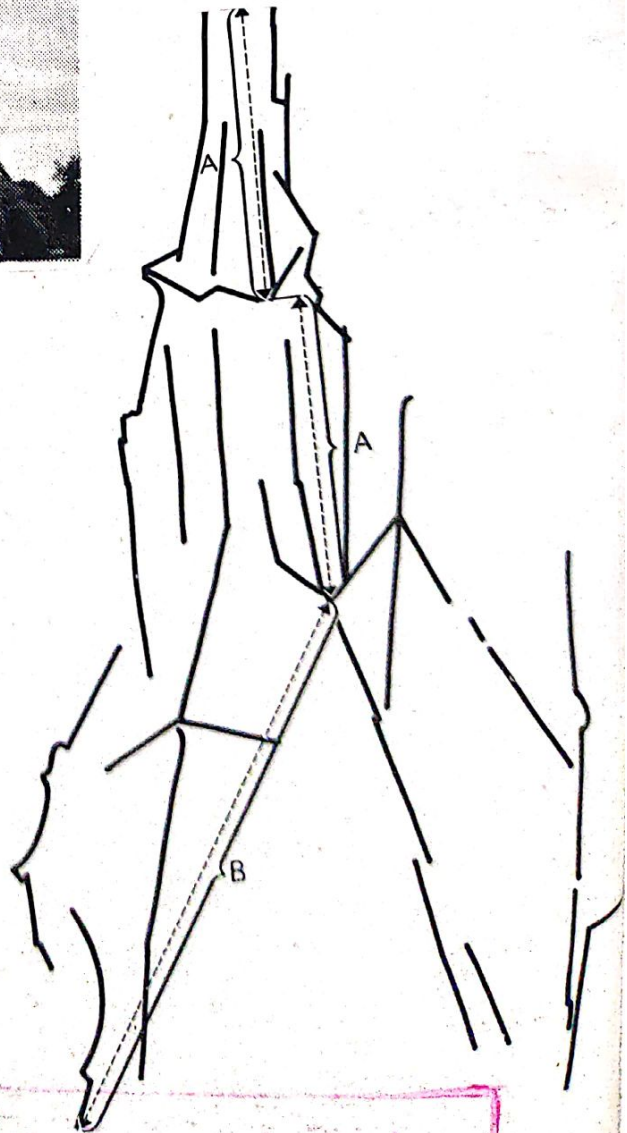
122. Catedrala din Chartres. Document Guilde du Livre.



123. Proporțiile regulatează elementele tabloului după dorința expresivă a artistului.



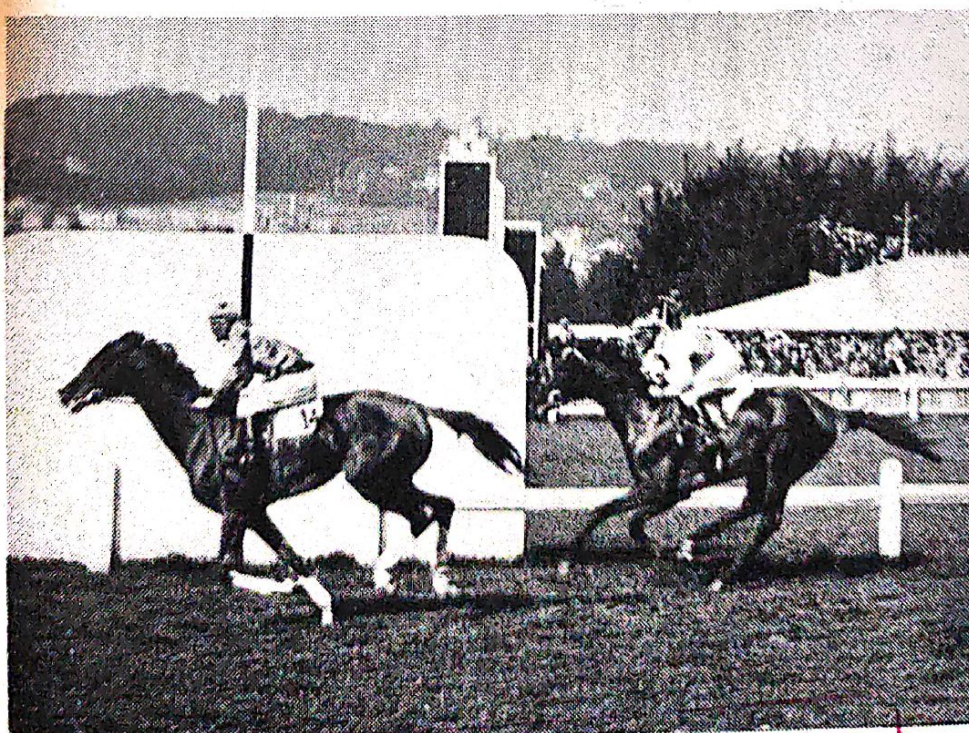
124. Turnul Eiffel. Foto Viollet.





126. Jean Louis Géricault (1791—1824). *Cursă de cai la Epsom*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Giraudon.

127. *Galopul real ne arată caii cripați de efort*. Foto Viollet.



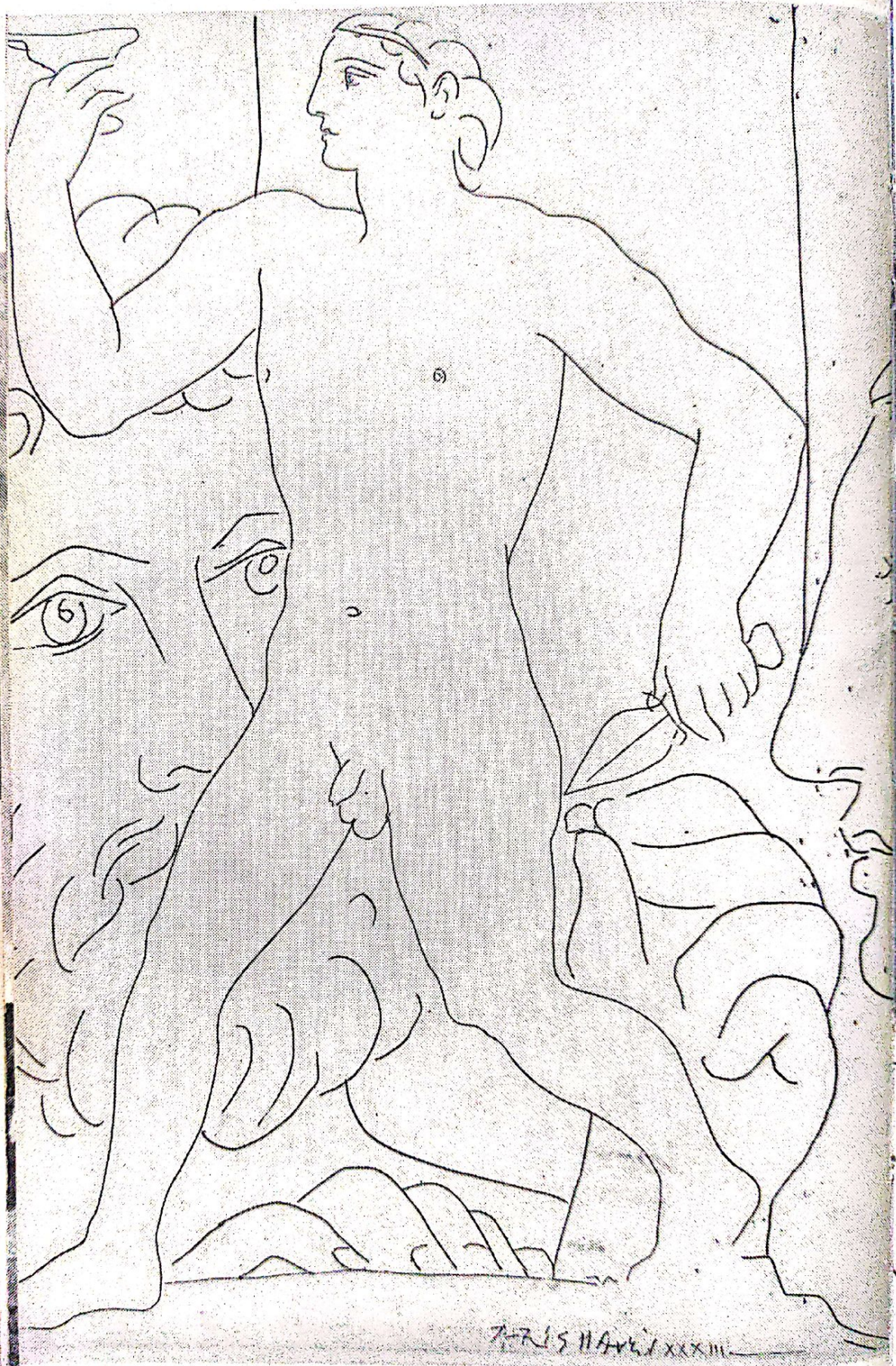
Biblioteca de Literatură Clasică



128. Artă asiriană. *Scenă de vânătoare a Regelui Assurbanipal*, secolul al VII-lea î.e.n. Londra, British Museum. Foto Viollet.

129. O copie școlărească care în zadar imită arta !





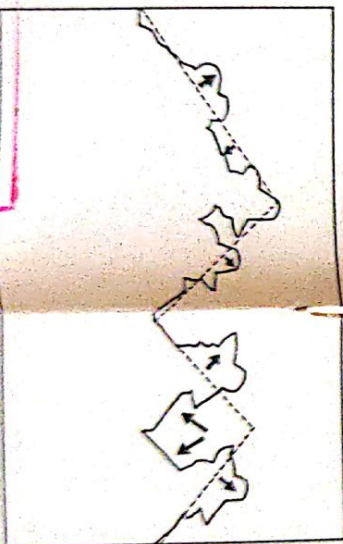
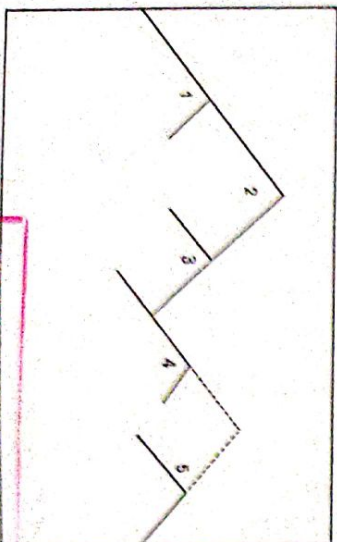
130. Pablo Picasso (1881—1973). *Atelierul sculptorului*, acvaforte (sua Volland, 11 aprilie 1933). Foto Ivan Bettex, Prilly.





132. Frans Hals (1580—1666). Membri
Consiliului de administrație al spitalului
Sfânta Elisabeta din Haarlem. Haarlem,
Frans-Hals Museum. Foto Bulloz.

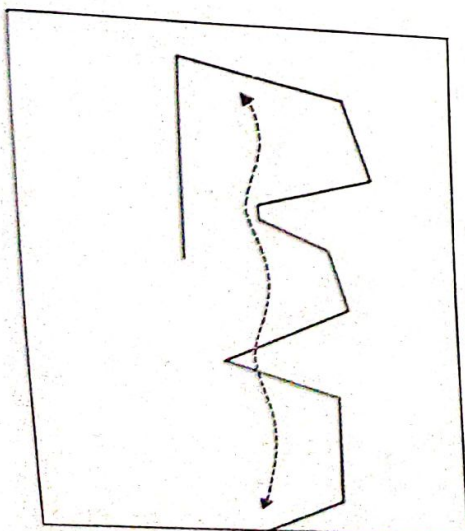
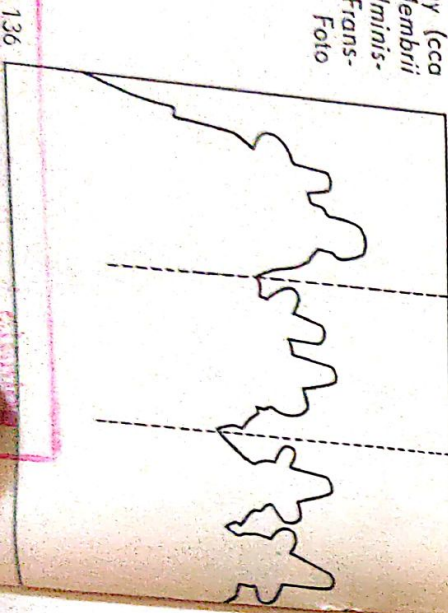
133



134

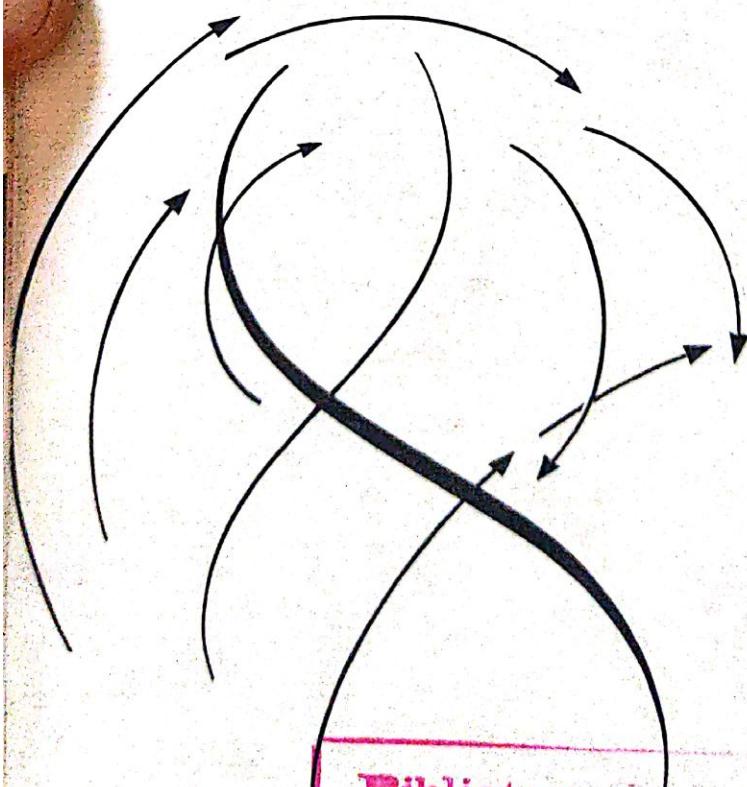


135. Jan de Bray (cca 1627—1697). Membrii Consiliului de administrație. Haarlem, Frans-Hals Museum. Foto Bulloz.





138. Paul Rubens (1577—1640). *Răpirea fiicelor lui Leucip*. München, Pinacoteca. Foto Bulloz.



139

140. Nicolas Poussin (1594—1665). *Iisus purtându-și crucea, laviu*. Dijon, Muzeul. Foto Rémy.

Biblioteca de Artă Clasică





joacă acest rol. În același timp în care el determină un spațiu și o formă de atenție distincte, după cum am văzut în capitolul al IV-lea al părții a doua, el influențează asupra manierei de a intra în contact cu tabloul, *sugerînd* prezența „axelor de lectură”¹. Liniile care se referă la aceasta pot fi trasate, ori să existe în stare virtuală. Laviul lui Poussin ne arată combinația liniilor verticale și orizontale la care se adaugă oblicele grupului din dreapta și cele din grupul din stînga. În polipticul lui Roger van der Weyden, cu toate că nici o linie nu revine exact la orizontală, nici la verticală, noi „simțim” totuși în mod clar prezența și a unuia și a celuilalt. Astfel, în tablou, apar niște linii care nu depind nici de obiecte, nici de artist, ci numai de prezența unei suprafețe limitate de un cadru.

Dar să facem un nou pas. Iată un tablou de Bruegel care la prima vedere pare să evoce X numai un episod din viața rustică : țăraniilor fofotesc, unii purtînd coșuri ceilalți greble. La jumătate din distanță, casele se grupează în sat în jurul bisericii dominată de o stîncă imensă. În depărtare un rîu curge pierzîndu-se în orizontul albastrui. Să lăsăm departe muzele cîmpenești ! De îndată ce privim tabloul, în loc să visăm la el, constatăm că se impune un anumit demers. Desigur, nimic nu obligă ochiul nostru să se fixeze într-un loc mai mult decît în altul, și ne putem foarte bine imagina că un spectator începe prin a observa femeia cocoțată pe un cal, un altul cerul albastru, și un al treilea în fine, preferă carul cu fîn sau grupul celor trei femei din planul întîi. Dar dacă este adevărat că fiecare spectator este liber să rătăcească după placul său, nu este mai puțin adevărat că tabloul îi adresează solicitări de care

¹ Din această cauză cele mai multe formate sînt dreptunghiulare, cum s-ar spune la figuri care afirmă o dublă prezență pe orizontală și pe verticală. Sînt rare celelalte formate ca tondo (tabloul rotund sau ovalul).

îi este greu să se elibereze. Noi nu mergem la întâmplare printre obiectele pictate; ochiul nostru nu este un vagabond, ci un călător care înțelege să-și regleze mersul pentru a descoperi țara pe care o explorează, gustînd climatul, cunoscînd moravurile. Astfel, el nu neglijează nimic din sugestiile care îi sînt făcute din indicațiile care-i sînt date din chemările care-i parvin.

99 În tabloul lui Bruegel, două direcții acționează în special sub privire. Una ne face să urmăm linia țăranilor din planul întîi, cealaltă urcușul de la sat pînă la stîncă. Or, remarcăm totuși, că în ambele cazuri, aceste linii nu sînt trasate; totuși ele există, acesta este sentimentul nostru. Cînd o trupă se strînge pentru paradă, fiecare om determină locul său luîndu-și intervalele și distanțele. Toate proporțiile păstrate, la fel se întâmplă și în pictură: *obiectele sînt distribuite de-a lungul liniilor invizibile pe care ochiul le simte și le parcurge.*

Aceste linii netrasate sînt totodată comandate de formatul tabloului și de jaloanele pe care artistul le aranjează pe pînză. Balizînd drumul, ei furnizează ochiului drumuri *previzibile*. Spiritul se aprinde în joc și, stimulat din loc în loc, se consacră să *reinventeze* sub îndrumarea artistului. Acest mers în doi se acompaniază de plăcerea tovărășiei și a descoperirii. În fine, singur face să parcurgă o direcție care nu e trasată, dar indicată de o aluzie, provoacă o adeziune mai completă și mai bogată.

Săgeți de direcție în felul celor care se găsesc la intersecții, aceste linii invizibile sau sugerate conduc privirea, mai puțin pentru a indica o destinație, cît pentru a propune un *itinerar*. La al doilea nivel, construcția este făcută dintr-o rețea de drumuri ascunse care ne atrage în corpul operei, către o valoare sau un sens.

100 Dar construcția este și *structură*. Este ceea ce ne rămîne nouă de examinat. Să ne raportăm la tabloul lui Bruegel. Urmărind linia țăranilor din planul întîi și cea a țăranilor din cîm-

pie, se observă că ele se supun unui scop ; de asemeni, crucifixul fixat oblic pe drum, și care pare un accesoriu anecdotic, capătă deodată o importanță decisivă. Ca un pivot, el este cel care formează nodul optului mare, culcat, la care se ordonează seria dublă de personaje. Această figură este ea însăși rezemată pe o figură geamănă, dar înclinată diferit, care înconjoară cele două părți ale colinei.

Cum am văzut mai înainte, condiția picturii este întotdeauna și în mod necesar planul, dar noi am precizat, artiștii au toată libertatea de a crea spații intermediare între a doua și a treia dimensiune. Or aceste spații complexe în care obiectele prind formă sub pensula pictorului *trebuia să poată fi percepute de spectator pentru a exista*, și acesta este chiar rolul figurilor de construcție pe care noi le facem să perceapă. Astfel nu este de mirare că figurile geometrice simple sînt acelea care se pretează cel mai bine : pătratul, triunghiul, dreptunghiul, cercul, pentru suprafață ; sfera, conul, piramida, cubul, pentru dimensiune. Dar ele pot fi la fel de bine mai complexe : crucea Sfîntului Andrei, trapez, paralelipiped sau ovoid.

Din acest punct nimic nu este mai instructiv decît să vezi cum artiștii numiți „naivi“ sau „primitivi“ recurg în mod spontan la aceasta. În loc să se lase în voia instinctului (pe care îl identificăm atît de ușor pe cale naturală), se constată că ei fac aproape toți o regulă din a realiza figurile de construcție atît de deschis pe cît e posibil. Un Rousseau Vameșul, un Camille Bombois, un Louis Vivin o dovedesc ; este de altfel ceea ce dă operelor unor astfel de pictori un caracter de schematism plin de încîntare, dar la care cea mai mare parte dintre artiști renunță de obicei, preferînd pe acela pe care-l datoresc unei folosiri mai discrete a acestor figuri. Dar că ei le acoperă sau, după exemplul naivilor, ei le dezvăluie, nici unul nu poate să le proscribe complet, cum nici unul nu poate să se țină în mod exclusiv de ele.

La prima vedere tabloul lui Bruegel pare să se supună celor trei dimensiuni ale perspectivei clasice. Nu se distinge acolo un prim plan, un plan intermediar și un ultim plan? Obiectele nu se micșorează ele pe măsura depărtării lor? Tonurile nu merg ele răcindu-se pînă la albastrul orizontului? Dar aceasta este o vedere superficială. După cum se constată la o examinare, spațiul tabloului nu se supune succesiunii mecanice; el se aranjează în *planuri diferite orientate și diferite înclinate*¹.

Or aceste planuri de înclinare și de orientare diferite *nu sînt percepute ca bucăți asemănătoare*. Din contră, ceea ce frapează în tablou, este perfecta sa coeziune. Iată deci, inventat și realizat de artist, un spațiu care nu este nici plat, nici în perspectivă și care, chiar dacă nu are un nume, există, pentru că în acest spațiu în care artistul înscrie formele sale, fixează stilul său. Anonim, spațiul lui Bruegel nu este mai prezent, și dacă este pînă la un punct, este că structura sa trăiește și se impune. Asemenea unor chei, cei doi mari opți orizontali sudează planurile între ele, de așa manieră încît schimbările de orientare și înclinare nu sînt mai resimțite ca rupturi, ci ca structura proprie unei opere ale cărei elemente sînt organic solidare.

Sugerate privirii spectatorului, figurile de construcție nu au deci nevoie de a fi trasate. Dispunerea obiectelor, a culorilor și a planurilor acționează în maniera comenzilor care dirijează privirea și o fixează. Astfel se constituie acest centru de care Claudel spune atît de admirabil, că el creează „o chemare, un apel comun venind din interior și adresat tuturor obiectelor diverse pe care cadrul le obligă să acționeze împreună” (*Ochiul ascultă*). Deci noi nu ne fixăm privirea mai mult pe o suprafață pictată; iată-ne atrași într-un spațiu viu ale

¹ Dealtfel, grație acestei combinații impresia de depărtare este datorată perspectivei și compensată în așa fel încît integritatea plastică a tabloului este salvată.

căror figuri de construcție se circumscriu în aer, stabilesc măsura și reglează intervenția noastră.

Se înțelege în consecință pentru ce figurile de construcție sînt întotdeauna voalate. Dacă ele erau pur și simplu date, puterea lor s-ar fi epuizat ca cea a obiectelor. Dar combinîndu-se cu urzeala, ele acționează indirect asupra noastră.

S-ar putea presupune că mai multe obiecte sînt necesare pentru ca să fie o construcție. Pe nedrept, căci ea este mai puțin sensibilă în portret ca în cel pe care l-a făcut Pisanello unei *Prințese din Familia d'Este*, în prezent la Louvre. În zadar ne seduce pictorul prin grația modelului său, aceea care ne reține este arta sa ; de la ea vine încîntarea. Capul se înscrie pe un fond asemeni unei figuri cu două dimensiuni. Cel mult se dezvăluie o umbră ușoară deasupra ochiului și de-a lungul obrazului. Ansamblul are ceva decorativ care valorează mai ales prin ritmul liniei și savoarea coloritului.

Coborînd de-a lungul gîtului și al umerilor, iată că se naște pe bust o gamă de pliuri care modelează și modulează îmbrăcămintea. În raport cu profilul, noi abordăm un alt loc care se compune cu o ușoară profunzime. Cum trece artistul de la unul la altul ? Stabilind diferitele planuri ale tabloului cu ajutorul figurilor care le articulează și le servește drept puncte de joncțiune : capul se înscrie într-un plan paralel cu fondul, observăm noi, dar umărul introduce un al doilea plan care îl taie oblic pe primul. Aceste două planuri strîns unite construiesc un spațiu complex care se deschide la fel de bine la aplatizarea profilului ca la relieful reținut al bustului și al mînecilor. Dacă se suprimă cordonul oblic portretul se aplatizează. Trebuie însă ca cele două planuri să nu producă o ruptură ; de asemenea, Pisanello înlesnește tranziția de la unul la altul cu ajutorul cordonului trecut în jurul gîtului.

101 Rolul construcției apare fără îndoială într-o manieră mai clară acum. De fapt, noi am văzut,

artistul își creează întotdeauna spațiul său între limitele extreme ale celei de a doua și a treia dimensiuni. Or acest spațiu intermediar este susceptibil variațiilor infinite, cu condiția ca el să nu fie amorf. Pictorul este deci obligat să-i dea formă, dar cum el nu poate inventa un lucru de care noi să nu avem nici o cunoștință (în care caz comunicarea ar fi imposibilă), el recurge la elemente care recheamă când suprafața, când profunzimea (și una și cealaltă fiindu-ne la fel de familiare), *dar asamblându-le în maniera sa*. Liniile de construcție au deci drept scop să-i unească între ei și să ne introducă în spațiul pe care îl constituie împreună. Cît despre figurile de construcție, în același timp în care stabilesc structura operei, ele servesc la a ne introduce în condițiile necesare.

Liniile și figurile asigură deci pașii noștri. Ele ne conduc; conducându-ne ele ne liniștesc, și liniștindu-ne ele ne propun o plăcere deosebită. Secrete, dar nu disimulate, ele se dezvăluie celor care le caută. Prin ele avem acces în spațiul operei unde formele există, nu numai în funcție de conținutul lor figurativ, ci ca limbaj.

- Să ne fixăm ideile luînd un ultim exemplu.
- 106 Într-un detaliu din tabloul lui Bruegel, se observă imediat că acest car cu fîn din centru este mult prea înclinat și că terenul și el este în mod exagerat în pantă. Cum acest car nu coboară în cîmpie sau nu se răstoarnă? sîntem tentați să întrebăm. Dacă privim mai de aproape constatăm totuși că pericolul este total iluzoriu. De fapt, obiectele reprezentate se condiționează între ele, în așa fel încît construiesc ele înseși spațiul lor propriu pentru a le reține.
- 107 De o parte și de alta a carului, două perechi de țărânci sprijină vehiculul greoi, ca și cum linia care trece prin fiecare dintre ele servește la a-l fixa. Fără chiar să ținem seamă de cosași, care, cu furca înfiptă, proptesc grămada de fîn, să observăm țărâncile care cosesc fînul, care contribuie și ele la aceasta. Bruegel le reprezintă pe toate patru cu șoldurile legănate și
- 102

mersul legănat al fiecăreia dintre ele, combinându-se cu direcția greblei pe care o poartă, exercită o împingere în contra-pantă care compensează înclinația terenului și menține carul în echilibru.

Într-un cadru mai larg, se vede că restul peisajului se supune și acestui gen de condiții. Fișia de pădure care coboară în formă de triunghi este primită de triunghiul care înaintează din balustradă. La rîndul său cîmpul pătrunde în pădurice prin triunghiul evazat în timp ce carul și atelajul formează un altul orientat diferit. Nu este nimic care să nu fie construit cu rigurozitate, și din această sobrietate reglată opera își trage forța sa.

Să nu sfîrșim fără a atrage atenția asupra anumitor aspecte. Faptul că opera se pierde în linii și figuri de construcție, nu înseamnă că ea se reduce. O părere foarte răspîndită constă în a crede că punîndu-le în evidență, posedăm chiar secretul artistului. Este ciudat să ne facem iluzii. Întotdeauna, trebuie de fapt să ne reamintim că liniile și figurile de construcție nu au putere prin ele înseși, ci numai în interiorul operei pe care o inervează. Ele sînt eliberate pentru spectator cu scopul de a le face mai evidente, iată ce este recunoscut legitim, și nu să pretindă că ele ar fi substanța însăși a operei.

De asemeni, se înțelege să fim în gardă împotriva tuturor considerațiilor abuzive cu care ne pisează urechile : verticala este echilibru ; orizontala, stabilitate ; oblica, instabilitate ; pentru cerc este perfecțiunea infinită etc. Valoarea figurilor de construcție provine de fapt din aceea că ele sînt întotdeauna sugerate, că ele nu se afirmă nici în trasări, nici în sensuri definitive ; de asemeni nu sîntem niciodată siguri că deosebim toate aspectele. Cu atît mai mult cum nu se poate reduce un roman la un plan, nu se poate reduce nici tabloul la o canava.

103 Totuși canavaua și planul există.

Drept să spunem, ele apar numai atunci când reflectăm, când se trezește în noi spiritul de analiză. Cu atât mai mult nu te gîndești la plan în timp ce citești *Roșu și Negru*, nu te gîndești la construcția tabloului în timp ce privești *Cositul fînului*, de Bruegel. Dar dacă luăm totuși cunoștință de unul și de altul, înseamnă că amîndouă răspund exigențelor sensibilității și spiritului, iar plăcerea noastră crește pe măsură ce le cunoaștem. La fel cum planul romanului lui Stendhal situează personajele și evenimentele în interiorul duratei romanescului, construcția situează formele în *spațiul plastic*. Numai cu această condiție durata romanească și spațiul plastic devin obiecte de experiență și sensul lor se transmite.

În rezumat, fiecare operă de artă este un tot complex fundat pe un spațiu unic. La nivelul întîi construcția ne dezvăluie părțile operei pentru a face înțeles subiectul. La al doilea nivel, ne furnizează linii de lectură pentru a ne orienta către sensul nostru. La al treilea nivel, ea ne face să pătrundem în însăși structura ei. Sugerate în interior, figurile de construcție ne servesc de legătură pentru a trece la spațiul-referență (acela al geometriei și al experienței obișnuite) la un asemenea spațiu plastic al unui asemenea artist. Ajutîndu-ne să ne fixăm aici, ele ne fac să participăm la realizarea artistică chiar în locul unde se situează ea.

PROPORȚIA

În sensul cel mai larg, proporția reprezintă un raport, acela care leagă *părțile între ele și părțile de întreg*. Această noțiune se raportează deci la aspectul cantitativ a lucrurilor ; ea este bazată pe măsurare.

Dar se întâmplă rar ca noi să modificăm această noțiune de raport. Proporțiile medii ale corpului omenesc sînt pentru noi imaginea însăși a realității. Talia care se situează peste 1.50 m sau sub 2 m, ne apare de îndată neobișnuită. Nasul se trece cu vederea, el este considerat „prea” lung sau „prea” scurt, ca și cum natura ar stabili fiecare din organele noastre după modele. Cyrano de Bergerac și-a imortalizat nasul transformîndu-l în suvenir... Primul punct asupra căruia se convine să fii pus în gardă, este deci, că, pentru sensul comun, adică pentru majoritatea, ideea de proporție evocă mai puțin pe cea de raport decît pe cea de dimensiune fixă sau de normă ¹.

¹ *Proporția* reprezintă raportul părților între ele și al părților cu întregul ; în principiu, termenii de raport sînt variabili la infinit. *Norma* suspendă acest caracter variabil fixînd termenii în interiorul anumitor limite. În acest sens, folosirea face să prevaleze expresia de proporții la plural. Proporțiile zise normale corespund experienței obișnuite pe care noi o avem despre ființe și lucruri. Pentru noi care păstrăm în special caracterul de raport, credem că este judicios să folosim aici cuvîntul singular.

Cum consideră artiștii problema? Ei s-au apucat foarte devreme să studieze proporțiile și să le codifice. Toată lumea cunoaște canonul¹ numit al lui Polyclet (secolul al V-lea î.e.n.) după care capul intră de șapte ori în înălțimea întregă. Pentru cea a lui Lysip (secolul al IV-lea î.e.n.), se cunoaște că nu de șapte ori, ci capul trebuie să intre de 8 ori. Această problemă a fost foarte adesea reluată. Evul Mediu nu a neglijat-o, dovadă sînt desenele lui Villard de Honnecourt (secolul al XIII-lea) despre care Paul Richter observă în legătură cu acela care este reprodus aici: „Capul în întregime, văzut din față se înscrie într-un pătrat perfect, fața nu are în lățime decît două părți din înălțime. Linii orizontale traversează fața în așa fel încît împart capul în părți aproape egale. Părul ocupă prima parte, fruntea pe a doua, nasul pe a treia, gura și bărbia pe ultima“. Două secole mai tîrziu, Albrecht Dürer se pasionează atît de mult pentru acest gen de cercetări încît, spre sfîrșitul vieții sale, el neglijează să mai picteze: cele patru volume pe care le-a lăsat sînt consacrate studiului proporțiilor!² Gravura *Adam și Eva*, de la Prado (1504), din care artistul a scos celebrul său diptic cîțiva ani mai tîrziu, este făcută din *figuri construite*, fondate nu numai pe studiul modelului, ci și pe rapoartele numerice. Investigațiile unui Alberti, unui Leo-

¹ După Eugène Guillaume, cuvîntul canon, care vrea să spună *regulă*, „capătă, în limbajul artelor, al desenului, și cînd îl aplicăm la figura omului și chiar la aceea a animalelor, sensul special de regulă de proporție; acesta este un sistem de măsurare care trebuie să fie în așa fel încît se poate conchide de la dimensiunile uneia din părți pînă la acelea ale întregului, și de la dimensiunile întregului la acelea ale celei mai mici părți“.

² *Cele patru cărți despre proporții*, apărute după moartea artistului, ar fi trebuit să fie preludiul unei lucrări mult mai vaste, *Die Speis der Malerknaben, Hrana ucenicului pictor*, titlu care lasă să se înțeleagă importanța pe care artistul o acordă muncii sale.

nardo, nu sînt mai puțin celebre, și cele ale lui Jean Cousin (secolul al XVI-lea), mai puțin ilustre, au devenit clasice¹.

Scopul acestor cercetări, Dürer pare să le fi rezumat într-o formulă pe cît de evidentă la prima vedere, pe atît de misterioasă la o reflec-tare : „Într-adevăr, scrie el, arta este ascunsă în natură : cine o poate extrage o posedă (*denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur : wer sie heraus kann reißen, der hat sie*)“. În ochii majorității comentatorilor, interpretarea acestor cuvinte înseamnă aceasta : „Convins că se poate ajunge la o formulă matematică a Frumuseții² pe care anticii au cunoscut-o și al cărei secret din nefericire s-a pierdut, el (Dürer) regăsește soluția problemei cu pasiunea unui alchimist în căutarea pietrei filozofale... El voia să smulgă învățarea picturii empirismului atelierelor. Visul său era să facă din frumusețe un obiect de știință³, adică de măsurare, și să pună astfel capăt tulburătorului dezacord dintre gusturile contradictorii ale oamenilor“ (A. Michel, *Istoria Artei*, volumul V).

Interpretarea sensului comun tinde să con-funde ideea de proporție cu cea medie, zisă nor-

¹ Iată în ce constau ele în esență : capul este cuprins de opt ori în înălțimea totală a corpului în raporturile :

din vârful capului pînă la bărbie	un cap
de la bărbie la sîni	un cap
de la sîni la ombilic	un cap
de la ombilic la pubis	un cap
de la pubis la partea mijlocie a coapsei . . .	un cap
de la partea mijlocie a coapsei la genunchi .	un cap
de la genunchi pînă sub pulpa piciorului . .	un cap
de sub pulpă pînă la călcîi	un cap

Capul el însuși este supus unei diviziuni egale și pînă și diferitele părți ale feței sînt supuse unor calcule minuțioase : „Ochiul se împarte în trei părți dintre care cea din mijloc este ocupată de pupilă ; grosimea buzei superioare egală cu a opta parte din lățimea gurii care este de un ochi și jumătate ; gro-simea buzei inferioare este egală cu a cincea parte...“ (*Academia plastică*, în Ed. Cuyer).

² Sublinierea e făcută de noi.

³ Sublinierea e făcută de noi.

mală, despre care se crede în mod naiv că ea corespunde ordinii firii lucrurilor. Interpretarea pe care noi am citat-o, nu este mai savantă, nici mai puțin amăgitoare: ea tinde să confunde ideea de proporție cu cea de canon (lege). Noi trebuie să ne păzim în mod egal și de una și de alta, care au fost folosite în această introducere.

114 Dar să precizăm pericolul. După prima interpretare, aceea a sensului comun, acest panou de Giovanni di Paolo provoacă fără nici o îndoială multe probleme prin ciudățenia sa: care este acel sfânt Ioan Botezătorul care pleca în deșert despiciind munții cum altădată Moise îndepărta valurile Mării Roșii? Abia dacă vîrfurile cele mai îndrăznețe îi trec de jumătate! Cît despre copaci, ei se ascund asemenea unei spume de-a lungul stîncilor, și casele au cu totul aspectul unui joc de construcție. Totul este „în afara proporției“, protestează spectatorul amuzat. În afara proporției, da, *dacă ne raportăm la conștiința noastră obișnuită despre lucruri*, și dacă ținem la asta!

115 Dacă ne referim la a doua concepție, reiese de îndată că în afară de Dürer, de Leonardo, și de Rafael, nici un artist nu a știut să construiască figuri și că picturile romanice asemenea operelor din Orient sînt atinse de nulitate.

Iată unde ne conduc două concepții la fel de răsbindite, la fel de periculoase. Prima ne aduce din nou la prejudecata despre care am dat deja nenumărate exemple, aceea a pretenției „realități“; a doua, la prejudecata nu mai puțin dăunătoare a „frumosului ideal“, a frumosului matematic, al căror cel mai sigur rezultat este academismul, și pe care Leonardo, Rafael și Dürer îl susțin în mod obișnuit.

Pentru a le face dreptate și pentru a repune problema în lumina sa adevărată, nu trebuie decît să recitim cuvintele lui Dürer: „Într-adevăr, arta este ascunsă în natură: cine o poate extrage, o posedă“. În ochii comentato- 108

rilor atenți, asemeni lui Waetzold, nu înseamnă deloc că Dürer este pentru căutarea unei formule a frumuseții matematice, ca alchimistul cu piatra filozofală; dacă el se consacră deci să facă figuri „ideale”, nu este în sensul „frumuseții perfecte”, ci în sensul figurilor construite după raporturi, care pot dealtfel varia. Astfel, Dürer nu își propune deloc un prototip de frumusețe, ci, cum scrie el, „de a surprinde tainele naturii”. Plecînd de la observație, el descoperă că corpurile organice, de asemeni cele minerale, sînt formate din părți care corespund între ele. El face omagiul acestei rînduieli a naturii, nu imaginii fixe pe care o natură matematică cu grijă și definitiv ar fi evaluat-o în cifre pentru a o dezvălui cîtorva aleși.

Grație acestei intuiții a lui Dürer, atît de adesea deformată sau prost interpretată, problema se clarifică într-o zi ferită de false izvoare. Despre ce este vorba de fapt? De coerența, baza oricărei opere de artă. Dar coerența este un fenomen complex, susceptibil de foarte numeroase aspecte, dintre care cel de proporție, care înfățișează opera sub raport de *grandoare*.

Or, dacă comparăm sub raport de dimensiuni, fotografia unei reuniuni, fie a unui congres al filozofilor, cu Școala din Atena de Rafael, observăm că prima prezintă o mulțime de ființe nedeterminate într-un loc nu mai puțin nedeterminat. În schimb fresca lui Rafael, multiplicînd personajele, ne dă la culme sentimentul de ceva construit. Cu cît o contemplăm mai mult, cu atît mai mult se întărește acest sentiment în noi. Numai în prezența frescei, spiritul și sensibilitatea bănuiesc curînd că dimensiunile nu sînt efectul întîmplării ca în fotografie, că ele se supun toate unor raporturi de dimensiune¹. Aristotel și Platon sînt aproape de

¹ Dimensiunea se exprimă printr-o măsurare în cifre absolute, proporția printr-o cifră relativă provenind din raportul celor două dimensiuni.

117 aceeași înălțime; dar cu ce grijă minuțioasă și discretă Rafael se consacră să varieze înălțimea celorlalte personaje, fie plasându-le într-un alt plan, fie modificându-le ținuta lor (în picioare, culcat, ghemuit, îndoit). Să nu ne înșelăm, nu este vorba de a aduna elemente egale și elemente inegale, ci, conform naturii proporției, să le asamblăm în așa fel încât noi să devenim sensibili la raporturile de dimensiune pe care le reglează. Astfel dimensiunile lui Platon și Aristotel se regăsesc în alte personaje și reciproc¹. Mai mult: aceste raporturi nu leagă numai personajele între ele, ci la fel de bine pe acestea cu părțile arhitecturii construcției, ca și intervalele cu personajele. Dacă se măsoară de exemplu intervalul dintre arcadele 1 și 2 prin axa mediană, se obțin exact dimensiunile figurii lui Platon. Această examinare poate continua mult timp și în toate sensurile. Ea ne demonstrează că imaginea catedralei și a templelor, părțile care constituie opera pictată se leagă între ele prin raporturi nu mai puțin riguroase. Acestea există și între obiectele de aceeași natură ca și între obiectele diferite. Natura obiectelor nu ține deloc de proporție; numai dimensiunile relative și respective ale formelor în ansamblul operei contează.

În ceea ce privește pictura, proporția astfel definită contribuie la convertirea obiectelor figurative sau nonfigurative în forme plastice. Pe de o parte formele se dezvoltă în personaje, în porțiuni de arhitectură, în intervale, pe de altă parte — dar simultan — ele se dezvoltă în raporturi de dimensiune în interiorul unui format dat. Scriitorul nu proce-

¹ Deci sensibilitatea noastră la fenomenul de raport cantitativ formează natura profundă a proporției. Această sensibilitate nu este matematică. Ea se bazează pe o estimare a cărei principală modalitate este aceeași, dublu, triplu, jumătate, trei sferturi, treime, sfert etc. Sentimentul de raport se rezumă la multipli și fracțiuni simple așa cum le întâlnim noi în experiența curentă.

dează altfel. Astfel în roman, situațiile, personajele, decorul există, pe de o parte ca elemente în acțiune, pe de altă parte ca părți în ansamblul cărții, a capitolelor cărții, a paragrafelor din capitole, a frazelor din paragraf, proporție care, într-o operă valabilă, este întotdeauna obiectul grijilor reflectate.

Astfel nu este surprinzător că ea acționează profund asupra sensibilității și spiritului spectatorului. După exemplul altor mijloace plastice, ea servește mai întâi ca să *provoace și să mențină interesul*. În ele înseși, dimensiunile ne lasă indiferenți. Dar când artistul le traduce în raporturi, le transformă și ne solicită. Școala din Atena oferă ochiului nostru elemente inegale și elemente egale care, datorită jocului dublu al inegalității străpunsă în interior de o similitudine, și similitudinii străpunse în interior de o inegalitate, stimulează atenția și o reînnoiește. După cum am văzut, nu este suficient să privești un tablou pentru a lua cunoștință de el. Contemplarea trebuie să devină experiență pentru a se împlini, adică activitate. Proporția ne ajută la aceasta ; pe de o parte, ceea ce este asemănător în raporturile pe care le stabilește micșorează efortul nostru de adaptare ; pe de altă parte ceea ce este indiferent împiedică ca percepția să nu slăbească.

La al doilea nivel, proporția se raportează la un tratament al planurilor și al formelor în interiorul spațiului plastic. În *Sfântul Matei* de Poussin, se observă cum planurile merg crescând. Datorită acestei desfășurări în înălțime, prezența îngerului alături de sfânt este mult mai sensibilă decât este prin aripi, accesoriile tradiționale. 118

Figurile de construcție pierd și ele în proporție, dar în timp ce formele aparente ne lasă la suprafața operei, ele ne introduc în ea „prin interiorul ei“. Comparînd proiectul de frescă al lui André Lhote cu opera terminată, ne dăm seama că această construcție, disimulată, nivelează totuși îndeajuns pentru a transmite prin 119 120

mijlocul formelor sentimentul de severitate care provine din raporturile de dimensiune din care este compusă.

Dar de la ce pleacă artistul cînd stabilește aceste raporturi de dimensiune? La prima vedere, el are libertatea să aleagă așa cum el o înțelege. De fapt, fără să-i dicteze cu un imperativ categoric, formatul operei îi servește cel mai adesea drept punct de plecare. Formatul determină o lungime sau o lățime care constituie un raport de fapt din care artistul rareori nu reușește să tragă folos¹. Exemplul frescei lui Lhote este semnificativ în această privință. Avînd de pictat o suprafață mai mult lată decît înaltă, artistul o organizează în așa fel încît talia personajelor să fie adaptată.

Dar proporția este și o *condiție de stil*.

- 121 Numai la al treilea nivel spectatorul ia într-
XI adevăr cunoștință de puterea sa expresivă. Comparînd *Catedrala din Chartres* de Corot și *Turnul Eiffel* de Delaunay, se vede că primul pune accent pe un anumit calm al formelor, în timp ce al doilea pune accent pe o anumită izbucnire. Natura obiectelor nu este cu siguranță străină de aceste impresii. Fapt este că în realitate Catedrala din Chartres este mai scurtă și mai groasă decît Turnul Eiffel. Dar cînd spunem că opera lui Corot respiră calm și cea a lui Delaunay este izbucnirea unei forțe vii, noi ne

¹ În afară de această problemă specifică proporției, se constată mai pe larg că subiectul operei nu e străin de aceasta. De exemplu, o *Bunăvestire* și o *Înălțare* nu se potrivesc în același format. Prima se desfășoară de preferință în lățime, a doua în înălțime. Compozițiile abstracte mai mult încă nu ignoră aceasta. Geometrice sau nu, figurile suportă ordinele formatului și chiar dacă tabloul nu suferă aparent de a fi plasat în alt sens decît cel în care a fost pictat, se întîmplă rar ca ceva să nu se producă în noi care să ne avertizeze de eroare. Or, dacă există o corespondență între subiect și formatul operei (este un punct asupra căruia nu mai trebuie să insistăm), se înțelege că există cu atît mai mult una nu mai puțin reală între dimensiunile formelor și dimensiunile tabloului.

referim la cu totul altceva decît la un fapt. Noi traducem sentimentul pe care-l simțim în contact, nu numai cu catedrala sau Turnul Eiffel, ci cu tablouri de Corot sau Delaunay. Or, acest sentiment este datorat felului în care sînt tratate formele în fiecare din ele. Alegerea formului este semnificativă deja. Mînat de nevoia de a micșora înălțimea, Delaunay folosește un dreptunghi îngust căruia Corot îi preferă un dreptunghi mai lat, care să primească mai bine masa edificiului și a peisajului.

În *Catedrala din Chartres*, înălțimea diferită a celor două turnuri amenință să introducă ceva disparat, supărător. Și totuși, lucru surprinzător, nimic care să producă o impresie de echilibru asemenea acestei pînze! Numai că raporturile de dimensiune sînt reglate cu o atenție fără greșală. Săgeata turnului din stînga este „readusă” pe pămînt cu ajutorul povîrnișului de pămînt, care are aceeași înălțime în centrul lui. Săgeata turnului din dreapta are ca replică copacul plasat foarte sus în vîrful povîrnișului, în timp ce copacul din dreapta, plasat pe oblica povîrnișului, corespunde înălțimii săgeții din stînga. Dacă se ia acum înălțimea totală a turnului din stînga, se observă că ea corespunde intervalului dintre cer și extremitatea stîngă a catedralei și marginii superioare de sus a tabloului, de asemeni intervalul de cer de deasupra copacului cel mai gros, înălțimii săgeții din stînga. Intervalul de pămînt dintre extremitatea stîngă a povîrnișului și marginea de jos corespunde înălțimii săgeții din dreapta. Nu s-ar mai termina de cercetat această pînză pe care unii o cred făcută pentru acest motiv.

După cum se observă, dimensiunile formelor sînt stăpînite de raporturi din care artistul trage folos în vederea unui efect determinat. Astfel Corot se folosește de inegalitatea dintre turnuri în două scopuri principale: pe de-o parte, accentuînd, el valorifică fiecare element prin contrast; pe de altă parte, cruțînd-o de atracția

similitudinii, el sugerează ochiului sentimentul de egalitate. Impresia finală este aceea a unui calm care este datorat mai puțin prezenței catedralei însăși, cât regularității raporturilor.

În *Turnul Eiffel*, Delaunay prezintă o parte în întregime diferită. Întreg tabloul este ca înălțat dintr-o bucată către cer. Dar acolo este, s-ar putea crede, un efect care ține de natura subiectului. Să judecăm aceasta comparînd pînza cu fotografia, diferența izbucnește ; a doua dată impresia generală de înălțime și de suplețe care aparține tuturor obiectelor subțiri, cum sînt stîlpii de telegraf, catargele, brazii. Însă turnul lui Delaunay ne transmite, în afară de această impresie generală, sentimentul însuși al acestei forțe care împinge masa de oțel în sus. Edificiul inginerului Eiffel este o masă de metal inert, acela al lui Delaunay devine o forță vie. Deci, această expresie de forță care se desfășoară sub ochii noștri acompaniindu-se cu un cîntec de victorie, se datorează în parte proporției. În timp ce Corot socotește o inegalitate relativ slabă între cei doi termeni ai raportului său săgeata stîngă-săgeata dreaptă, multiplicînd chemarea de compensație, Delaunay accentuează în desen inegalitatea sa ; stîlpii turnului urcă dintr-o linie pînă la prima articulație plasată intenționat *deasupra* primului etaj. Restul turnului se împarte în două elemente care au fiecare jumătate din distanța părții de jos de plecare, tratament care favorizează impresia de proiectare plecînd de la pămînt, pînă la punctul unde edificiul întreg pare să se înalțe dintr-odată. În sens orizontal, inegalitățile nu sînt mai puțin sensibile. Foarte lat la bază, Turnul Eiffel se instalează ca un luptător pe cele două picioare ale sale, dar abia și-a încordat mușchii că forța sa îl învinge și iată-l cum se pierde în sus, ca o lance. Cu certitudine, culorile ajută forma, dar rolul proporției este preponderent. Nici o îndoială că el nu contribuie puternic la exprimarea exaltării lirice pe care o emană această operă.

În rezumat, proporția stabilește modul de existență al formelor sub raportul dimensiunilor. În legătură strînsă cu formatul, a cărui lungime și lățime constituie un raport de fapt, ea operează asupra spectatorului la nivele diferite. În primul, ea îl face să ia cunoștință de suprafață cu ajutorul celor doi termeni inegali, dar reglați în inegalitatea lor, și care stimulează atenția sa. În al doilea, ea devine condiția limbajului înlesnind legătura formelor între ele și a formelor în ansamblul operei. În a treia în fine, ea contribuie la a da formelor și ansamblului operei o anumită calitate expresivă. *Așadar structura spațiului devine pentru noi sensibilă sub raportul dimensiunii și, simultan, stilul trage folos din cantitate pentru a face calitate.*

ABORDAREA MIȘCĂRII

Citind capitolele acestor două prime volume, ne-am putea imagina că valoarea operei de artă este în special o problemă de construcție. Deci, dacă construcția este indispensabilă, trebuie ca ea să cuprindă toată realitatea plastică. Forma pură nu produce de fapt decât o satisfacție incompletă; ceva din noi reclamă ca ea să se îmbogățească și să se anime. Opera de artă nu se adresează niciodată nici spiritului, nici simțurilor în mod exclusiv, ci în punctul lor de întâlnire, unde se conjugă cele două principii care ne stăpînesc, acela al structurii și al mișcării.

Noi am văzut ceea ce ține de operă în raport cu primul; să vedem acum ce ține de ea în raport cu al doilea. Dar cum să vorbim despre mișcare în legătură cu pictura? O pînză sau un zid nu sînt ele imobile prin definiție? Cu toate acestea trebuie să examinăm acest paradox.

- 126 În vestitul *Derby din Epsom*, Géricault pictează niște cai pe care nici un ochi nu i-a văzut vreodată, pe care nici un aparat de fotografiat nu i-a înregistrat vreodată. Să judecăm!
- 127 Galopul real ne propune imaginea unui animal încălecat cu efort, clătînîndu-și corpul, cu picioarele strînse sub pîntece, cu partea din 116

spate turtită. Pe scurt, instantaneul ne arată mai mult munca animalului care ne face să simțim mișcarea care se degajă din efortul său.

Contrar fotografiei, Géricault trage corpurile din încălecări : cu coada și gâtul întinse, ele se lansează în felul unui fuselaj de avion. Lucru mai uimitor încă, membrele cailor sînt pictate fără să țină seama de observație : cele anterioare se aruncă înainte, pe cînd cele posterioare, zvîrlite înapoi, rămîn suspendate.

În tablou, călărirea devine element de limbaj care, dincolo de reprezentare, ne transmite senzația de viteză excesivă pe care orice spectator o încearcă la o cursă de cai, pe care însă nici o fotografie nu o traduce, nici nu este capabilă de a o traduce. Mișcarea despre care este vorba în pictură se deosebește deci de imaginea mișcării reale. În artă, este întotdeauna o *expresie*. 128

În exemplul pe care noi l-am ales, mișcarea se asociază încă unui caz, a obiectului care se deplasează. Pentru a o sugera, artistul introduce o serie de *deformări* care, departe de a apărea astfel spectatorului, din contră, concurează în a face mai eficace expresia de viteză dată de cai. Dar artistul poate la fel de bine să sugereze mișcarea în absența oricărui model care se deplasează, într-o natură moartă de exemplu, cu ajutorul liniilor, culorilor, luminii, tușei, formeii ; căci mijloacele plastice, pretîndu-se la reprezentare, asigurînd construcția operei, *sînt de asemenea motoarele expresiei*. Trebuie să vorbim de această *mișcare interioară* acum, în favoarea căreia „viața” circulă în opere și le irigă.

Colette scrie : „Liniștea, brodată cu desene de ramuri și flori, de albine și brotăcei, o moleșeală plăcută peste care se închid aleile de carpeni masivi, o furtună umflată, ținută la respect în spatele colinei, îndepărtata pedală a batozei de grîu — așa sînt și astăzi materialele care-mi servesc a reconstrui vara...”, 117 cît ne captivează, dincolo de notațiile luate

izolat — liniște — albine — brotăcei — inflexiunea organică a frazei sale, mișcarea care o parcurge în întregime și care ne restituie respirația însăși a autorului ! La fel și în pictură : singură ne atrage linia capabilă de putere evocatoare, contrară aceleia care se limitează să figureze conturul obiectelor pentru a le delimita.

129 În această ilustrație mediocră unde se vede Achille în picioare lângă prietenul său Patrocle, corpul personajelor este făcut dintr-o linie continuă care dă, în loc de imaginea celor doi eroi, aceea a băiețandrilor împopoțonați după moda antică ; noi identificăm postura lor și hainele lor ; observăm lira pe care Achille o lasă să cadă de emoție (nu este Ulysse cel care tocmai a intrat ?). Dar ce avem noi nevoie de informații din mitologie ? Aceasta este singura scuză a acestei ilustrări. Textul odată dispărut, nu mai rămîne nimic din ea. Linia care delimitează corpul fiecăruia dintre eroi este inertă. Din dezordinea coafurii părului lui Achille, linia înaintează pe umeri, dintre care unul este arătat pe trei sferturi, altul din față, pe cînd capul este în întregime din profil. Fără să ținem seamă de schimbările de plan, linia decupează conturul din pagina cărții în felul unui ferăstrău mecanic.

130 Să comparăm cu gravura lui Picasso *Atelierul sculptorului*. Ce vigoare în aceasta ! Asta nu înseamnă ca linia să fie mai accentuată ; la drept vorbind, este aproape egală peste tot, dar ea dă naștere unor planuri care o susțin, o mlădiază și o animă : umărul din dreapta, cel al brațului care ține cuțitul, se curbează înapoi ; încheietura superioară este complet ștearsă. Prin compensație, încheietura celuilalt braț se întărește, și antebrațul operează o torsiune care dublează forța. Desfășurat cu ajutorul planurilor contrastante, bustul strălucește în toată splendoarea forței sale. La ce au servit niște indicații de musculatură sau numai de anato-

mie ? De asemenea, Picasso renunță la aceasta, în timp ce nenorociții de Achille și Patrocle multiplică fără justificare micile trăsături de pe corpul lor : zgîrieturi sau tatuaj ?

Caracterul motor al traseului nu se raportează numai la liniile care cuprind o formă, dar în mod egal la cele care unesc mai multe forme între ele. Este ceea ce se găsește în arabesc. Când examinăm fotografia luată la Bursă, impresia de agitație este produsă, constatăm, de toate siluetele care se încrucișează unele cu altele. Dar să-i privim mai de aproape, impresia de agitație este nulă ; noi sîntem aceia care o inventăm prin asociație : în zadar actorii ridică brațul, strîng pumnul, deschid gura sau încrețesc sprîncenele, ca sub lovitura unei baghete magice, ei rămîn nemișcați, și această imobilitate cadaverică frapează la sfîrșit. 131

Să privim acum *Administratorii* de Frans Hals. Cei cinci oameni sînt reușiți în jurul unei mese și cu toate că nici unul din ei nu mișcă nici nu gesticulează, iată că ne cuprinde senzația unei înfierări secrete, ca și cum viața ar circula de la unul la altul și ar continua să-i anime. Lîngă tablou este instantaneul fotografic care pare inert. Cert, construcția joacă un rol important. În timp ce fotografia adună în dezordine unele peste altele personajele într-o confuzie mărită de profunzimea cîmpului, administratorii sînt distribuiți în ordine pe pînză, în stînga grupul de trei, în dreapta grupul celor doi. În plus de asta, artistul are grijă să înscrie fiecare grup într-un triunghi. Fără să insistăm asupra acestui aspect care face obiectul capitolului precedent, noi putem observa că această construcție triunghiulară favorizează lizibilitatea operei. Am căuta în zadar ceva analog în fotografie. 133

Dar pentru că avem din nou în față aceasta, să remarcăm cîte din liniile care unesc oamenii între ei sînt confuze și ele ! Întrerupte de orice lovitură, cînd de o mîină, cînd de o pălărie, cînd 119

134

de un detaliu al feței, ele pornesc în o sută de direcții care, contrariindu-se una pe alta, sfirșesc prin a se anula. Să urmărim în schimb de la stînga la dreapta linia de vîrf a *Administratorilor*, formată de umerii lor, de pălăriile lor : nu întîrziem să observăm că o linie accidentată și continuă se constituie parcurgînd punctele sensibile ale tabloului. Iată arabescul definit din aceeași linie și iată precizată o nouă diferență dintre artă și fotografie. În aceasta obiectele se juxtapun sau se suprapun, dar fără să lege în mod plastic pe unele cu altele, de unde pericolul de inconsistență care este greu de parat. În opera de artă dimpotrivă, obiectele pot la fel de bine să se juxtapună și să se suprapună, cu condiția să se unească între ele în interiorul spațiului plastic pe care îl formează. În pictură, liniile care se găsesc între obiecte contează deci tot atît cît cele care desemnează conturul.

135

136

Acest punct merită să fie examinat. Dacă arabescul nu ar fi decît un fel de trăsătură de unire între forme, nu s-ar vedea că are o mare putere. Să judecăm raportîndu-ne la tabloul lui Jan de Bray. Și acolo, linia umerilor și a pălăriilor se poate discerne perfect. Dacă o decălcăm, se ajunge la un traseu care, în sine, nu pare nici superior nici inferior aceluia care se găsește în tabloul lui Frans Hals. De unde vine totuși faptul că arabescul pare atît de diferit la acesta ? Această problemă clarifică caracterul fundamental pe care noi îl așteptăm de la arabesc : *dinamismul*. Redusă la un simplu traseu, linia care unește obiectele între ele nu este arabesc decît cu numele. Deci pentru ca aceasta să fie, trebuie ca linia să intre în raport cu alte mijloace plastice care „o activează” și îi furnizează energia sa. În tabloul lui Jan de Bray, administratorii se grupează doi cîte doi, ca și cum ar poza. În ciuda înclinației diferite a celor două personaje din centru, efectul de ansamblu este produs de juxtapunerea părților. Linia

137

120

umerilor și a pălăriilor se reduce la un traseu al cărui singur țel este să desprindă persoanele de vază din fond, fără îndoială pentru a le satisface amorul lor propriu. În opera lui Frans Hals, din contră, traseul se *interferează în mod constant cu cel al figurilor de construcție*, care se proiectează în maniera unei direcții, se curbează în felul cricului, provocând și suferind accidente calculate, de unde se naște tensiunea. Numai în astfel de raporturi, care fac din mijloacele plastice un joc, totodată diferit și organizat, arabescul datorește mișcarea sa interioară, pe care la rîndul său o comunică structurii întregi. *Arabescul nu este deci un traseu fix, ci un parcurs dinamic, pentru spectator.*

Se înțelege fără să mai spunem că arabescul se pretează la fel de bine la evocarea directă a mișcării. Astfel în lucrarea *Răpirea fiicelor lui Leucip*, mișcarea generală a tabloului se organizează în jurul unei linii sinuoase care merge de la cavalerul din stînga pînă la brațul drept al fetei de pe pămînt. La această lungă inflexiune se articulează într-o parte și alta *linii de forță*¹, care se înnoadă în spirale succesive și care, asociindu-se formei obiectelor reprezentate, le animă din interior. Dar să fim atenți căci nu este vorba deloc despre o simplă adăugire. Mișcarea cailor, a cavalerilor și a victimelor este foarte diferită de aceea care ar fi în realitate; artistul a modificat voit imaginea pentru ca, combinîndu-se cu arabescul și cu liniile de forță, să dea scenei toată intensitatea sa. Dacă liniile participă la evocarea directă a unei mișcări exterioare sau dacă ele ajută să configureze dinamic un obiect sau un personaj, ca în *Atelierul sculptorului* de Picasso, expresia lor plastică se manifestă printr-o miș-

¹ *Liniile de forță se dezvoltă plecînd de la arabesc pe care ele îl prelungesc într-un fel și în care năvălesc. Adică ele se fortifică cu concursul lor reciproc.*

care internă care, asemenea celei care parcurge fraza lui Colette, face din conținutul lor o prezență imediată și fremătătoare.

Se înțelege că el aparține tuturor mijloacelor plastice cu care concurează : culorii, la fel ca petei de culoare, luminii ca și valorilor, dar este întotdeauna în favoarea *raporturilor* în care dinamismul se produce.

140 Drama purtării crucii a fost vreodată exprimată cu mai multă forță decât într-un laviu al lui Poussin ? La drept vorbind, noi pătrundem centrul dramei, înainte chiar de a fi identificat personajele. Figuri absente, corpuri neterminate, nimic care să arate culmea ; Hristos el însuși este aproape de nerecunoscut, redus la câteva pete sub cruce ; singure, numai siluetele cailor sînt puțin mai clare. Dar cine s-ar gîndi să se plîngă ? Cine ar cuteza să reproșeze artistului de a fi incomplet, pripit sau insuficient ? Schiță, a acestei mari lupte de umbră și lumină ? Iată înălțarea suferinței, reprezentată de la dreapta la stînga în laviu, întreruptă brusc de prăbușirea lui Iisus. Furioși, soldații se răsucesc în șeile lor pentru a-l biciui. Respingînd orice imagine reprezentativă, artistul ampută în desen personajelor jumătatea stîngă a trupului lor ; partea dreaptă, din contră, se încarcă cu o umbră de două ori mai groasă, ca și cum soldații învinși de propria lor cruzime, ar ceda irezistibil părții lor de tenebre. Mișcarea interioară a scenei se naște din tratamentul formelor în clar și obscur. Benzi de cerneală, goluri larg deschise, aceasta este sălbăticia însăși soldățească, distrugerea Mîntuitorului, indignarea dureroasă a artistului care capătă formă în fața noastră și în noi prin dinamismul comunicativ al trăsăturilor și al petelor de culori.

141 Dusă pînă la paroxism în laviul lui Poussin, opoziția dintre umbră și lumină destinzîndu-se puțin, produce o mișcare moderată, călăuză a sentimentelor mai puțin violente. Este cazul *Sfîntului Iosif* de Georges de La Tour. Aplecat deasupra vilbrochenului, asemenea unui uriaș 122

blînd, sfîntul Iosif este absorbit de munca sa, în timp ce Iisus, ca un copil cuminte, ține lumina pentru a-l lumina. Din umbra din care se modelează corpul, privirea primește partea luminată, coboară de pe fruntea bătrînului de-a lungul brațelor pînă la unealta pe care o ține cu două mîini ; dar mai mult decît transluciditatea degetelor copilului, figura lui Iisus ne atrage. Este vorba deci, doar de a admira un efect de lumină, o iluminare care face scena mai emoționantă ? Nu, căci lumina și umbra, evocînd o atmosferă mai caldă, ne conduc către munca dulgherului, și încă mai subtil, ne fac să unim părțile luminate între ele, să simțim, prin intermediul acestor figuri învăluite în mod egal de lumină, că aceste două ființe, literalmente, se ating. Legătura care unește pe Iosif cu Iisus devine deci *sensibilă* fără să fie neapărat reprezentată sau enunțată. Umbra și lumina acționează de comun acord pentru a ne da expresia umanității lui Iisus care, legată de Iosif nevoiașul, circulă prin mijlocul oamenilor și a sarcinilor lor.

Redusă la copiere, pictura este inertă ; înălțată de sugestie, care este mișcare, ea este capabilă să transmită inexprimabilul. Forță de prestigiu care, prin clarobscur, un El Greco, un Tițian, un Tintoretto, un Rembrandt, mai aproape de noi un Daumier, au știut să o utilizeze în diferite scopuri, dar cu o măiestrie neasemuită.

Pentru a încheia, este necesar să vedem că *mișcarea* este de asemenea necesară precum structura vieții operei, și că ea este, împreună cu structura, unul d'n principiile vitale. Obișnuit, „mișcarea“ se aplică deplasării unui obiect, dar în artă, chiar cînd artistul înfățișează o cursă de cai sau oricare altă acțiune, ea nu se mărginește la copia acestei mișcări aparente ; mai mult, se poate spune că în unele cazuri se sprijină pe aceasta. *Natura mișcării în pictură este deci de ordin particular, relevînd mijloa-*

cele plastice și raporturile lor¹. Înzestrînd structura operei cu o animație ascunsă de care ea nu poate trece fără să piară, dinamismul plastic nu depinde de subiect, ci numai de traducerea în operă a limbajului. El este deci capabil să insuflă viață unei compotiere a lui Chardin, unui ulcior al lui Braque, unei cupe a lui Zurbarán cît și unei bătălii a lui Delacroix. Numai prin intermediul său se transmit senzațiile, emoțiile și gîndurile artistului.

¹ Artă cinetică face apel la mișcarea „exterioară”. Aceasta nu este totuși imitație. Artistul se servește de ea ca de un nou agent plastic.

CUPRINS

PRINCIPALII AGENȚI PLASTICI

Abordarea culorii	6
Abordarea luminii	23
Abordarea culorii-lumină	40
Forme, deformări, ornamente	52
Pictură și materie	62

FOLOSIREA AGENȚILOR PLASTICI

Abordarea compoziției	72
Tensiunea	73
Abordarea construcției	83
Proporția	95
Abordarea mișcării	105
	116

Biblioteca de literatură clasică
și modernă